

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
GIOVANI PEREIRA DOS SANTOS

**O dialogismo na construção do horror na ficção televisiva
contemporânea: análise da série *Penny Dreadful*
(2014-2016)**

SÃO PAULO
2019

GIOVANI PEREIRA DOS SANTOS

**O dialogismo na construção do horror na ficção televisiva
contemporânea: análise da série *Penny Dreadful*
(2014-2016)**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

**SÃO PAULO
2019**

FICHA CATALOGRÁFICA

231d Santos, Giovani
O dialogismo na construção do horror na ficção televisiva contemporânea: análise da série Penny Dreadful (2014-2016) / Giovani Santos. - 2019.
205f. : il.; 30cm.

Orientador: Rogério Ferraraz.
Dissertação (Mestrado em Comunicação);
co-orientador GIOVANI PEREIRA SANTOS -
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019.
Bibliografia: f.201

1. Análise de produto audiovisual. 2. Ficção televisiva. 3. Horror. 4. Dialogismo. 5. Penny Dreadful.
CDD 302.2

GIOVANI PEREIRA DOS SANTOS

**O Dialogismo na construção do horror: análise da série de
TV contemporânea *Penny Dreadful* (2014-2016)**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Rogério Ferraraz.

Aprovado em ____/____/____

Prof. Dr. Rogério Ferraraz
Universidade Anhembi Morumbi - UAM

Prof^a. Dra. Maria Ignês Carlos Magno
Universidade Anhembi Morumbi - UAM

Prof. Dr. Tiago José Lemos Monteiro
Instituto Federal do Rio de Janeiro - IFRJ

AGRADECIMENTOS

Ao Criador pelas vivências que me foram concedidas experimentar até o presente momento. A minha Mãe por estar sempre tão presente apesar da distância. Ao meu orientador Prof. Dr. Rogério Ferraraz pela sabedoria, paciência, acolhimento e gentileza. À banca avaliadora Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno e Prof. Dr. Tiago José Lemos Monteiro por tão valiosos apontamentos. Aos professores do programa Prof. Dr. Renato Luiz Pucci Jr., Profa. Dra. Laura Cánepa e Profa. Dra. Bernadette Lyra pelos valiosos conhecimentos compartilhados. Ao meu colega Marcos Brandão pelos diálogos, apontamentos e orientações ao longo de todo o percurso desta pesquisa. Aos meus amigos Jair Reis, Tiago Medeiros, Didier Mello, Eduardo Alves, pelo apoio. Às minhas e colegas Maria Cristina Uschida e Carla Massolla pelo incentivo e motivação. A todos os meus amigos que entenderam a importância desta etapa na minha vida. Aos colegas de mestrado pelos momentos que passamos juntos. E a todos que mesmo não mencionados estão presentes nas longas horas de pesquisa. Por fim, à Universidade Anhembi Morumbi e ao programa de pós-graduação em Comunicação, que bonificou esta pesquisa por meio de bolsa de estudos com isenção total das mensalidades do curso e pela estrutura disponibilizada garantindo a execução e conclusão deste trabalho. Meu agradecimento infinito.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

*“Houve um tempo em que a campina, o bosque e o córrego...
A terra e toda sua vista, para mim, pareciam envoltas em uma luz celestial.
A glória e o frescor de um sonho.
Não é mais o que foi outrora.
Virar-me para algum lugar, irei, dia ou noite, as coisas que vi, não posso mais vê-las.
Mas há uma árvore, de tantas, uma.
Um único campo para qual uma vez olhei.
Ambos falando de algo que sumiu.
O amor-perfeito em meu pé conta o mesmo conto de novo.
Para onde fugiu o visionário brilho?
Onde está agora...
A glória e o sonho?”*

– William Wordsworth.

RESUMO

Considerando a presença de ciclos desde o surgimento do gênero de horror até os dias atuais e a sua aptidão de sempre retomar alguns dos personagens clássicos e os apresentar com novas abordagens, objetiva-se analisar possíveis relações dialógicas (Dialogismo) presentes na série *Penny Dreadful* (2014-2016) em relação aos romances originais e a algumas adaptações destes romances no cinema. Busca-se, deste modo, compreender de que forma a série, a partir de histórias famosas e reconhecidas pelo público, adquire nova roupagem, constrói uma atmosfera de medo e produz novas sensações em um público já acostumado a narrativas com presença de vampiros, lobisomens, bruxas, entre outras figuras monstruosas. Para tanto, o trabalho terá como base metodológica, em primeiro momento, a pesquisa exploratória bibliográfica com destaque as obras de Noël Carroll (1990), Sigmund Freud (1919), Tzvetan Todorov (1980), Stephen King (2013). Em segundo momento, a análise comparativa do objeto de estudo em relação às obras originais e algumas adaptações destas no cinema e na televisão com a utilização das obras de Mikhail Bakhtin (1929), José Luiz Fiorin (2016), Jean-Pierre Esquenazi (2010) e Jason Mittell (2012). Desse modo, observa-se que os recursos das narrativas seriadas, os elementos e os aspectos estruturais próprios do gênero de horror utilizados na construção da narrativa contribuem para que a série, mesmo mantendo as características elementares dos personagens, apresente uma abordagem diferenciada em relação aos romances originais.

Palavras-chave: Análise de produto audiovisual. Ficção televisiva. Horror.

Dialogismo. *Penny Dreadful*.

ABSTRACT

Considering the presence of cycles since the emergence of the horror genre to the present day and its ability to always resume some of the classic characters and present them with new approaches, it aims to analyze possible dialogical relations (Dialogism) present in the series Penny Dreadful (2014-2016) in relation to the original novels and some adaptations of these novels in the cinema. In this way, one tries to understand how the series, from famous stories and recognized by the public, it acquires new clothes, builds a fear atmosphere and produces new sensations in an audience accustomed to narratives with the presence of vampires, werewolves, witches, among other monstrous figures. For this purpose, the work will have as a methodological basis, in the first moment, the exploratory bibliographical research with emphasis in the works of Noël Carroll (1990), Sigmund Freud (1919), Tzvetan Todorov (1980), Stephen King (2013). Secondly, the comparative analysis of the object of study in relation to the original works and some adaptations of these in the cinema and television using the works of Mikhail Bakhtin (1929), José Luiz Fiorin (2016), Jean Pierre Esquenazi (2010) and Jason Mittell (2012). In this way, it is observed that the resources of the serial narratives, elements and structural aspects of the horror genre used in the construction of the narrative contribute to that the series, while maintaining the elementary characteristics of the characters, presents a differentiated approach to the original novels.

Keywords: Audiovisual product analysis. Television fiction. Horror. Dialogism. Penny Dreadful.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Frame O poço e o pêndulo (1961). Direção: Roger Corman.....	25
Figura 2: La Mappa dell'Inferno (1480 - 1490). Pintado por: Sandro Botticelli.	31
Figura 3: La Mappa dell'Inferno (1480 - 1490) - detalhe do oitavo círculo Malebolge (fraude). Pintado por: Sandro Botticelli.....	31
Figura 4: La Mappa dell'Inferno (1480 - 1490) - detalhe do nono círculo, lago Cocite (traição). Pintado por: de Sandro Botticelli..	31
Figura 5: O Triunfo da Morte (1562). Pintado por: Pieter Bruegel (1562).....	32
Figura 6: O Jardim das Delícias (1480 - 1505). Pintado por: Hieronymus Bosch.....	33
Figura 7: Excerto de Danse Macabre (1633). Pintado por: Bernt Notke.	33
Figura 8: Saturno (1823). Pintado por: Francisco Goya.	34
Figura 9: St. Francis Borgia at the Death Bed of an Impenitent (1788). Pintado por: Francisco Goya.	34
Figura 10: O Sonho da Razão produz Monstros (1797). Pintado por: Francisco Goya.....	34
Figura 11: A queda da casa de Usher (1839). Escrito por: Edgar Alan Poe.	36
Figura 12: Gothic cemetery (2018). Autor desconhecido.	36
Figura 13: A morte escarlata (1919). Escrito por: Harry Clarke.....	43
Figura 14: Le Théâtre du Grand Guignol (1897-1962).	47
Figura 15: Frankenstein (1910). Direção: Thomas Edison.	68
Figura 16: O monstro (1925). Direção: Roland West.	70
Figura 17: O fantasma da ópera (1925). Direção: Rupert Julian.	70
Figura 18: Fausto (1926). Direção: F. W. Murnau.	71
Figura 19: The Man Who Laughs (1928). Direção: Paul Leni.	72
Figura 20: Drácula (1931). Direção: Tod Browning.	73
Figura 21: Frankenstein (1931). Direção: James Whale.	74
Figura 22: Freaks (1932). Direção: Tod Browning.....	76
Figura 23: Cat People (1942). Direção: Jacques Tourneur.....	78

Figura 24: Ugetsu (1953). Direção: Kenji Mizoguchi.	81
Figura 25: Olhos sem rosto (1960). Direção: Georges Franju.....	83
Figura 26: Peeping Tom (1960). Direção: Michael Powell.....	84
Figura 27: Psycho (1960). Direção: Alfred Hitchcock.	85
Figura 28: The Innocents (1961). Direção: Jack Clayton.	86
Figura 29: A Noite dos Mortos-Vivos (1968). Direção: George Romero.....	88
Figura 30: O Massacre da Serra Elétrica (1974). Direção: Tobe Hooper.....	90
Figura 31: O exorcista (1972). Direção: William Friedkin.	92
Figura 32: Carrie, a Estranha (1976). Direção: Brian De Palma.....	94
Figura 33: Vestida para Matar (1980). Direção: Brian De Palma.	98
Figura 34: O Labirinto do Fauno (2006). Direção: Guillermo del Toro.....	102
Figura 35: Atividade Paranormal (2007). Direção: Oren Peli.....	103
Figura 36: The Television Ghost (1931).	105
Figura 37: The Twilight Zone (1959 - 1964).	106
Figura 38: Frame de Kolchak: The Night Stalker (1974 - 1975).	109
Figura 39: Frame de Twin Peaks (1990 - 1991).	111
Figura 40: The X-Files (1993 - 2002).	113
Figura 41: Buffy the Vampire Slayer (1997 - 2003).	115
Figura 42: True Blood (2008 - 2014).	117
Figura 43: Master of Horror (2005 - 2007).....	120
Figura 44: The Walking Dead (2010 -).	121
Figura 45: American Horror History (2011 -).	124
Figura 46: Penny Dreadful (2014 - 2016).	128
Figura 47: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Paco Cabezas. Temporada 3. Episódio 7.	137
Figura 48: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Paco Cabezas. Temporada 3. Episódio 7.	137

Figura 49: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Damon Thomas. Temporada 3. Episódio 1.	137
Figura 50: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.	137
Figura 51: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 1.	143
Figura 52: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 1.	143
Figura 53: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 1.	143
Figura 54: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Damon Thomas. Temporada 2. Episódio 4.	143
Figura 55: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.	144
Figura 56: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	144
Figura 57: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	144
Figura 58: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	144
Figura 59: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	144
Figura 60: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	144
Figura 61: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 5.	147
Figura 62: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 5.	147
Figura 63: Frame de Drácula (1931). Direção: Tod Browning (1931).....	148
Figura 64: Frame de Drácula (1931). Direção: Tod Browning (1931).....	148
Figura 65: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Paco Cabezas. Temporada 3. Episódio 9.	148
Figura 66: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Damon Thomas. Temporada 3. Episódio 1.	148
Figura 67: Frame de Drácula (1931). Direção: Tod Browning.	150

Figura 68: Frame de Dracula (1931). Direção: Tod Browning.	150
Figura 69: Frame de Dracula (1931). Direção: Tod Browning.	150
Figura 70: Frame de Dracula (1931). Direção: Tod Browning.	150
Figura 71: Frame de Dracula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.	150
Figura 72: Frame de Dracula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.	150
Figura 73: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 1.	151
Figura 74: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	151
Figura 75: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.	151
Figura 76: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: James Hawes. Temporada 1. Episódio 7.	151
Figura 77: Frame de Dracula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.	152
Figura 78: Frame de Dracula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.	152
Figura 79: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: James Hawes. Temporada 2. Episódio 6.	153
Figura 80: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: James Hawes. Temporada 2. Episódio 6.	153
Figura 81: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: James Hawes. Temporada 2. Episódio 6.	153
Figura 82: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: James Hawes. Temporada 2. Episódio 6.	153
Figura 83: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: James Hawes. Temporada 2. Episódio 6.	153
Figura 84: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: James Hawes. Temporada 2. Episódio 6.	153
Figura 85: Frame de Dracula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.	154
Figura 86: Frame de Dracula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.	154

Figura 87: Frame de Drácula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.....	154
Figura 88: Frame de Drácula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.....	154
Figura 89: Frame de Drácula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.....	154
Figura 90: Frame de Drácula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.....	154
Figura 91: Frame de Drácula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.....	154
Figura 92: Frame de Drácula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.....	154
Figura 93: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.....	155
Figura 94: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.....	155
Figura 95: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.....	155
Figura 96: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.....	155
Figura 97: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.....	156
Figura 98: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.....	156
Figura 99: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.....	156
Figura 100: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.....	156
Figura 101: Frame de Drácula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.....	157
Figura 102: Frame de Drácula de Bram Stoker (1992). Direção: Francis Ford Coppola.....	157
Figura 103: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Damon Thomas. Temporada 3. Episódio 2.	157

Figura 104: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Damon Thomas. Temporada 3. Episódio 2.	157
Figura 105: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.....	161
Figura 106: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.....	161
Figura 107: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.	162
Figura 108: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.	162
Figura 109: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.	162
Figura 110: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.....	162
Figura 111: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.....	162
Figura 112: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.....	163
Figura 113: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.....	163
Figura 114: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.	163
Figura 115: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.	163
Figura 116: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.	163
Figura 117: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.	163
Figura 118: Frame de Frankenstein (1931). Direção: James Whale.....	164
Figura 119: Frame de Frankenstein (1931). Direção: James Whale.....	164
Figura 120: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.....	164
Figura 121: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.....	164

Figura 122: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 2.	164
Figura 123: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Coky Giedroyc. Temporada 1. Episódio 5.	164
Figura 124: Frame de Frankenstein (1931). Direção: James Whale.	165
Figura 125: Frame de Frankenstein (1931). Direção: James Whale.	165
Figura 126: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.	165
Figura 127: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.	165
Figura 128: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.	165
Figura 129: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.	165
Figura 130: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 2.	166
Figura 131: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 1.	166
Figura 132: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Damon Thomas. Temporada 3. Episódio 1.	166
Figura 133: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Damon Thomas. Temporada 3. Episódio 1.	166
Figura 134: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.	167
Figura 135: Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.	167
Figura 136: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Kari Skogland. Temporada 2. Episódio 8.	167
Figura 137: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Kari Skogland. Temporada 2. Episódio 8.	167
Figura 138: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	169
Figura 139: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	169

Figura 140: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	169
Figura 141: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: James Hawes. Temporada 1. Episódio 8.	169
Figura 142: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Paco Cabezas. Temporada 3. Episódio 9.	171
Figura 143: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	172
Figura 144: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	172
Figura 145: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	173
Figura 146: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Coky Giedroyc. Temporada 1. Episódio 6.	174
Figura 147: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Coky Giedroyc. Temporada 1. Episódio 6.	174
Figura 148: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	175
Figura 149: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Kari Skogland. Temporada 2. Episódio 8.	176
Figura 150: Frame de O Retrato de Dorian Gray (1945). Direção: Albert Lewin. ...	178
Figura 151: Frame de O Retrato de Dorian Gray (1945). Direção: Albert Lewin. ...	178
Figura 152: Frame de O Retrato de Dorian Gray (2009). Direção: Oliver Parker. ...	178
Figura 153: Frame de O Retrato de Dorian Gray (2009). Direção: Oliver Parker. ...	178
Figura 154: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	178
Figura 155: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Kari Skogland. Temporada 2. Episódio 8.	178
Figura 156: Frame de O Retrato de Dorian Gray (1945). Direção: Albert Lewin. ...	179
Figura 157: Frame de O Retrato de Dorian Gray (1945). Direção: Albert Lewin. ...	179
Figura 158: Frame de O Retrato de Dorian Gray (2009). Direção: Oliver Parker. ...	179
Figura 159: Frame de O Retrato de Dorian Gray (2009). Direção: Oliver Parker. ...	179

Figura 160: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Temporada 1. Episódio 7.	179
Figura 161: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Temporada 1. Episódio 7.	179
Figura 162: Frame de O Retrato de Dorian Gray (1945). Direção: Albert Lewin. ...	180
Figura 163: Frame de O Retrato de Dorian Gray (1945). Direção: Albert Lewin. ...	180
Figura 164: Frame de O Retrato de Dorian Gray (2009). Direção: Oliver Parker...	180
Figura 165: Frame de O Retrato de Dorian Gray (2009). Direção: Oliver Parker...	180
Figura 166: Penny Dreadful (2014-2016).	181
Figura 167: Penny Dreadful (2014-2016).	181
Figura 168: Frame de Penny Dreadful (2014). Direção: James Hawes. Temporada 1. Episódio 7.....	182
Figura 169: Frame de O exorcista (1974). Direção: William Friedkin.	182
Figura 170: Frame de Cat People (1942). Direção: Jacques Tourneur.....	183
Figura 171: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Coky Giedroyc. Temporada 1. Episódio 6.	183
Figura 172: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.	184
Figura 173: Frame de True Blood (2008-2014). Direção: Howard Deutch. Temporada 7. Episódio 2.	184
Figura 174: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Coky Giedroyc. Temporada 1. Episódio 6.	186
Figura 175: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Coky Giedroyc. Temporada 1. Episódio 6.	186
Figura 176: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 2.	196

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Conceitos teóricos acerca do gênero horror.....	56
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. CAPÍTULO – HORROR	25
1.1 O contexto para surgimento do horror – uma iconografia do medo	27
1.2 O início do gênero horror	37
1.3 Conceituações teóricas acerca do gênero horror.....	48
2. CAPÍTULO 2 – O HORROR NO AUDIOVISUAL: DO CINEMA À TV	65
2.1 Narrativas de horror no cinema.....	65
2.1.1. As primeiras produções: 1896 – 1929	66
2.1.2. Os monstros clássicos: 1930 – 1948	73
2.1.3 Novas abordagens pós-guerra: 1949 – 1970.....	80
2.1.4 Sangue, Franquias e pluralidade de abordagens: 1970 – 1990	91
2.1.5 Produções contemporâneas: 1990 – Presente.....	99
2.2 Histórias de Horror na TV	104
2.2.1 <i>The Twilight Zone</i> (1959 - 1964).....	105
2.2.2 Kolchak: <i>The Night Stalker</i> (1974 - 1975).....	108
2.2.3 <i>Twin Peaks</i> (1990 - 1991).....	111
2.2.4 <i>The X-Files</i> (1993 - 2002).....	113
2.2.5 <i>Buffy the Vampire Slayer</i> (1997 - 2003).....	115
2.2.6 <i>True Blood</i> (2008 - 2014).....	117
2.2.7 <i>Master of Horror</i> (2005 - 2007)	120
2.2.8 <i>The Walking Dead</i> (2010 -).....	121
2.2.9 <i>American Horror History</i> (2011 -).....	124
2.2.10 <i>Penny Dreadful</i> (2014 - 2016) – um breve resumo.....	127
3. CAPÍTULO 3 – O HORROR NA TV CONTEMPORÂNEA: ESTUDO DE CASO <i>PENNY DREADFUL</i>	131
3.1 Dialogismo	131
3.2 Dialogismo: <i>Penny Dreadful</i> , estilo gótico e a modernidade	135
3.3 Dialogismo: <i>Penny Dreadful</i> , romances clássicos, produções do cinema e televisão	145
3.3 Dialogismo: <i>Penny Dreadful</i> , estrutura seriada e estrutura do gênero.....	186

CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201

INTRODUÇÃO

Se, por um lado as novas tecnologias da informação e comunicação estão reformulando práticas, relações sociais, relações profissionais; por outro lado, retratam comportamentos e anseios do indivíduo inserido no contexto social e que experimenta as diversas sensações que o meio exerce sobre ele. Entre as diversas formas de expressão de arte, percebe-se o cinema e a televisão como importantes veículos de expressão das transformações sociais vigentes. Nas palavras de Gerard Betton:

O cinema é, antes de mais nada, uma arte, um espetáculo artístico. É também uma linguagem estética, poética ou musical – com uma sintaxe e um estilo; é uma escrita figurativa, e ainda uma leitura, um meio de comunicar pensamentos, veicular ideais e exprimir sentimentos. Uma forma de expressão tão ampla quanto as outras linguagens (literatura, teatro, etc.), bastante elaborada e específica. Fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo. Com coisas e não com palavras, numa linguagem que cabe a nós decifrar, o cineasta oferece-nos uma visão pessoal, insólita e mágica do mundo (BETTON, 1983, pág. 1).

Neste contexto, este trabalho tem como objeto de pesquisa a série de TV estadunidense *Penny Dreadful* - exibida pelos canais *Showtime* e *HBO* entre os anos de 2014 e 2016 - ambientada na cidade de Londres na época Vitoriana (1837-1901). O criador e roteirista da série, John Logan, entrelaça em uma única narrativa romances de horror gótico, trazendo em cena personagens famosos da literatura e cinema mundiais, tais como: Dr. Victor Frankenstein e a sua criatura do romance *Frankenstein, or the Modern Prometheus* de Mary Shelley (1818); Conde Drácula do romance de *Drácula* de Bram Stoker (1897) e Dorian Gray do romance de *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1891); além de elementos de lendas urbanas como Jack - O Estripador e de bruxaria, entremeados a práticas de possessão, exorcismo e vodu.

Penny Dreadful é caracterizada por uma encenação de horror gótico, romântico, filosófico e dramático com abordagem dos romances famosos, porém a partir de um prisma contemporâneo. A série se desenvolve na perspectiva do gênero horror tendo em vista a presença de monstros - e a atitude de pavor que estes provocam nos personagens - e uma narrativa construída imersa em uma atmosfera sombria “inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas” e por

suscitar ao leitor/telespectador um medo intrínseco ante o desconhecido (LOVECRAFT, 2007, p. 17-18) com presença de diversos elementos tipicamente apresentados em narrativas de horror.

O gênero, seja como uma forma de entretenimento, ou de se aventurar, provoca um desejo comum às pessoas, o de dar uma “olhadinha” no desconhecido, assim como King (2007, p. 17) cita: “o desconhecido nos amedronta, mas nós adoramos dar uma olhadinha nele às escondidas”.

Segundo o Oxford *Dictionaries* o termo Horror refere-se a:

1. Um sentimento intenso de medo, choque ou desgosto. 1.1. Uma coisa causando uma sensação de horror. 1.2. Um gênero literário ou cinematográfico preocupado em despertar sentimentos de horror. 1.3 Desânimo intenso. 1.4 Expressão usada para expressar desânimo. 1.5. Intensa antipatia. 1.6. Um ataque de extremo de nervosismo ou ansiedade. 2. Uma pessoa má ou travessa, especialmente uma criança (OXFORD DICTIONARIES, 2016, on-line)¹.

Já o medo, uma das sensações provocada pelo gênero no público, pode ser descrito a partir dos estudos de Paulo Dalgallarrondo:

O medo não é uma emoção patológica, mas algo universal dos animais superiores e do homem. O medo é um estado de progressiva insegurança e angústia, de impotência e invalidez crescentes, ante a impressão iminente de que se sucederá algo que queríamos evitar e que progressivamente nos consideramos menos capazes de fazer (DALGALLARRONDO, 2008, p. 170).

Seguindo por esse viés, de que o medo parte de determinado estado, e tendo em vista os diversos infortúnios que se apresentam na conjuntura social de tempos em tempos, os quais de alguma forma podem provocar alterações nas consciências dos indivíduos, é possível observar que se, ao final do século XIX até meados do século XX, monstros, lendas e mitos eram os grandes responsáveis pelos gritos de horrores e sensação de medo nas salas de exibição de filmes, atualmente o gênero tem incorporado abordagens diferenciadas, muitas das vezes com temas que o público já conhece. Especificamente no formato seriado, além deste olhar diferenciado, as produções que apresentam o gênero horror em suas narrativas tem cada vez mais utilizado estratégias inerentes ao formato televisivo que podem contribuir no sentido de provocar este sentimento que é tão comum nas produções do gênero, ou seja, o medo.

¹Texto original: 1. An intense feeling of fear, shock, or disgust. 1.1 A thing causing a feeling of horror. 1.2 A literary or film genre concerned with arousing feelings of horror. 1.3 Intense dismay. 1.4 Used to express dismay. 1.5 Intense dislike. 1.6 An attack of extreme nervousness or anxiety. 2. A bad or mischievous person, especially a child.

Penny Dreadful resgata, em sua narrativa, diversos personagens que já são conhecidos por grande parte do público; assim, o empenho em relação a esta pesquisa se concentra na análise da narrativa, buscando identificar possíveis relações dialógicas entre enunciados - romances literários e adaptações destas para o cinema e televisão e a série - e as estratégias utilizadas para que, em uma única trama, construída a partir personagens famosos e conhecidos do gênero de horror, produzissem novos sentidos e continuassem a despertar no público sensações e sentimentos próprios e objetivos do gênero de horror: aflição, terror, repulsão, medo.

Desde o seu surgimento, o gênero horror se destaca como uma opção de entretenimento em diversos contextos sociais. Stephen King, um dos mais importantes romancistas do gênero, com várias obras adaptadas para o cinema, explica que “o trabalho do horror não está interessado no verniz civilizado que permeia nossas vidas” (KING, 2013, p. 17). Por este motivo, a libertação das situações do cotidiano, da realidade, e a possibilidade de propor a inserção do público dentro de novas realidades baseadas unicamente naquilo que o artista tem em mente é, senão algo obrigatório, um evidente fator de facilitação.

A presença da literatura no cinema e do cinema na literatura pode ser compreendida em um sentido de relações dialógicas. Diálogos estes que contribuem até mesmo para perceber relações e características comuns entre produções de um mesmo gênero. Segundo Bakhtin (2000), todo discurso humano é uma rede complexa de inter-relações dialógicas com outros enunciados. Neste sentido, observa-se que *Penny Dreadful* estabelece relações dialógicas na edição e na montagem com obras literárias. Assim, a justificativa do desenvolvimento deste trabalho se dá na medida em que a pesquisa se propõe a realizar uma análise da série com ênfase nestes diálogos entre enunciados, trazendo para discussão como o gênero horror consegue transformar e repaginar contos e personagens já conhecidos e, ainda assim, causar medo e despertar sensações perturbadoras em seu público.

Importante ressaltar que o próprio título da série é dialógico em relação a um determinado formato ficcional, os *Penny Dreadful*, publicações literárias sobre crimes e forças sobrenaturais vendidas na Inglaterra, no século XIX, por um centavo. Eram uma alternativa de entretenimento para a classe trabalhadora devido ao seu baixo custo. Tais publicações apresentavam narrativas organizadas por episódios, os quais tinham ocasionalmente 16 páginas. As ilustrações eram bastante utilizadas, tanto como ferramenta de publicidade quanto de arte.

O estudo se dará, inicialmente, por meio de pesquisa bibliográfica, na qual será realizado um estudo abrangente sobre a história do horror, representado a partir de contos, romances, pinturas, etc. tendo como objetivo permitir que a pesquisa possa ser desenvolvida considerando algumas das importantes obras e produções já apresentadas no contexto do gênero. Em relação ao horror gótico em que se localizam as obras de ficção que serão referências do objeto de pesquisa, será realizada uma breve análise do seu surgimento, suas características e as diversas narrativas do período.

Partindo para o horror moderno/contemporâneo, serão contextualizados o gênero de horror dos séculos XX e XXI e os elementos sociais observáveis (guerras, desenvolvimento científico, avanços tecnológicos, etc.) uma vez que se percebe o cinema, em especial o gênero horror, como produtor e veículo de expressão e percepção. O objetivo será demonstrar como as mudanças, transformações tecnológicas e sociais trazem consigo uma estética altamente realista para o gênero a partir do século XXI. Tais elementos são perceptíveis na série, no que se refere aos efeitos, figurinos, maquiagem, cenários, etc.

Para as análises aqui propostas serão utilizadas como alicerces teóricos o conceito de Dialogismo propostos por Mikhail Bakhtin, obras conceituais do gênero horror, de Noel Carroll, Stephen King, Howard Phillips Lovecraft, Sigmund Freud, Linda Williams, Tzvetan Todorov e estudos sobre o formato seriado contemporâneo de Jason Mittell e Jean-Pierre Esquenazi.

Indispensável para condução da pesquisa serão as inferências às leituras e consultas às principais fontes literárias origem para a construção do objeto midiático, sendo as principais: *Drácula*, de Bram Stoker escrita em 1887; *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde escrita em 1891; *Frankenstein – or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley escrita em 1818.

Para a fase de análises imagéticas, serão observados elementos em algumas adaptações das obras literárias para ao cinema, em especial nos filmes: *O Retrato de Dorian Gray* (1945) de Albert Lewin; *O Retrato de Dorian Gray* (2009) de Oliver Parker; *Drácula* (1931) de Tod Browning e Karl Freund; *Drácula de Bram Stoker* (1992) de Francis Ford Coppola; *Frankenstein* (1931) de James Whale e *Frankenstein de Mary Shelley* (1994) de Kenneth Branagh.

Como dito anteriormente, o gênero horror passou por diversos ciclos desde o seu surgimento e reconhecimento como gênero, e o motivo da escolha das obras em

períodos distintos é identificar como os romances presentes na série foram representados em períodos anteriores e comparar com os recursos próprios do horror contemporâneo.

A hipótese a ser provada é que, com a utilização de estratégias frequentemente empregadas em produções em formato seriado e recursos do gênero, que não necessariamente apelam para uso excessivo de violência, torna-se possível trabalhar uma narrativa com personagens conhecidos, porém com uma nova roupagem, e por meio desta relação dialógica entre enunciados produzir novos sentidos.

No capítulo 1, com o tema Horror, em um primeiro momento será realizada uma breve distinção entre o horror artístico e o horror natural, de acordo com a obra de Noël Carroll - *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*. Essa distinção tem a finalidade de limitar o estudo do gênero ao âmbito do horror artístico. Para isso, será realizada uma breve abordagem sobre a iconografia do medo no ocidente e como este sentimento/emoção foi representado em diversas expressões de arte, entre elas literatura e pintura; no momento seguinte, serão citadas algumas obras literárias a partir do gênero estabelecido e reconhecido. O capítulo objetiva analisar os aspectos que dialogam com as abordagens do gênero horror antes mesmo do seu surgimento e citar algumas obras que pertencem a este primeiro momento. Tal abordagem se relaciona com o objeto de pesquisa, na medida em que a série *Penny Dreadful* busca inspirações no estilo gótico romântico para a construção de sua narrativa, não apenas resgatando personagens deste período, como também recriando cenários e referenciando fatos históricos próprios do período, como, por exemplo, o desenvolvimento da metrópole Londres e a sociedade atormentada pelos horrores das epidemias e da violência.

Uma vez que o objeto de pesquisa se desenvolve a partir de personagens clássicos do gênero horror e se insere no formato seriado, o capítulo 2 intitulado O horror no audiovisual: do cinema à TV, tem por objetivo citar algumas produções no cinema e na televisão ao longo dos períodos, destacando pontos ou aspectos que, de alguma forma, tornaram tais produções inovadoras ou diferenciadas. O objetivo do capítulo é perceber a pluralidade de abordagens possíveis e ensaiar uma compreensão das variações do gênero, bem como algumas das diversas abordagens ao longo dos períodos desde as primeiras representações que traziam aspectos do fantástico para o cinema. Busca-se, assim, por meio do estudo contido neste capítulo

um melhor entendimento do objeto de pesquisa e reconhecer possíveis inspirações em obras anteriores.

No capítulo 3 com o título O horror na TV contemporânea: estudo de caso *Penny Dreadful*, inicialmente, serão abordados alguns estudos sobre o Dialogismo. Em seguida, o capítulo prevê três enfoques para a análise da série: Dialogismo: *Penny Dreadful*, estilo gótico e a modernidade; Dialogismo: *Penny Dreadful*, romances clássicos, produções do cinema e televisão e, por fim, Dialogismo: *Penny Dreadful*, estrutura seriada e estrutura do gênero. O capítulo não tem a intenção de fazer comparações no sentido de estabelecer juízo de valor entre literatura e cinema, mas, sim, compreender como o horror contemporâneo permite o resgate de obras já tantas vezes representadas no teatro, cinema, televisão, entre outras expressões de arte, e mesmo assim construir uma narrativa que envolve emocionalmente o público.

1. CAPÍTULO – HORROR

Figura 1: *Frame O poço e o pêndulo (1961).* Direção: Roger Corman.



Fonte: <http://metrograph.com>.

"Oh, horror! Oh, qualquer horror, menos aquele!" (POE, 2018, p. 147). Assim o personagem se expressa envolto em seus tormentos na perturbadora narrativa de Edgar Alan Poe, *O poço e o pêndulo* (1842). Uma narrativa que horroriza pela capacidade do escritor em fazer com o que leitor se perceba como parte da história experimentando as mais aterrorizantes percepções; estratégia que é viabilizada pelas descrições precisas das emoções, pelo poder sugestivo empregado e a torturante sensação de morte que perpassa a narrativa.

Horror, o assunto do primeiro capítulo deste trabalho, tem como objetivo uma breve contextualização do surgimento do gênero; em seguida, a menção de algumas obras que fizeram parte da fase inicial e que, de alguma forma, contribuíram para o reconhecimento de algumas de suas características. Por último, o capítulo apresenta definições teóricas, elementos e estruturas que frequentemente estão presentes em obras. Desde já, cabe ressaltar que o capítulo não tem a pretensão de resultar em uma indicação do que é ou do que não é o gênero de horror, e, sim, apresentar posicionamentos de alguns teóricos. Da mesma forma, uma vez que os gêneros estabelecem relações com outros gêneros², por questões de limitação de tempo e

²(NOGUEIRA, 2010, p. 3).

interesse (interesse este, o estudo da série em questão) este breve ensaio se limitará a citar alguns estudos e obras do gênero horror. Não cabe afirmar que o trabalho está livre de qualquer espécie de tendência, até porque na escolha de quais teóricos utilizar, há alguma espécie de influência. No entanto, cabe explicar que a escolha de bibliografia e referências, sejam pinturas, obras literárias, produções audiovisuais, foram norteadas: em primeiro lugar, pela representatividade destas para o gênero; em segundo lugar, pela relação, mesmo que indireta com o objeto que aqui se pretende analisar, ou seja, a série televisiva *Penny Dreadful*. Considera-se, também, a imensa quantidade de obras pertencentes (ou que estabelecem relações) ao/com o gênero horror, por este motivo, o trabalho não tem o propósito de contemplar todas as produções/obras do gênero, mas algumas, limitadas, organizadas a partir dos diversos ciclos. Antes de dar início ao texto propriamente dito, faz-se necessário, para a melhor demarcação do que se pretende dissertar neste capítulo, a diferenciação entre o que Noël Carroll chama de Horror natural (*natural horror*) e Horror artístico (*art-horror*).

Segundo Carroll (1990, p. 12), *natural horror* é aquele que expressamos ao dizer "estou horrorizado com a perspectiva de um desastre ecológico" ou "Políticas do tudo ou nada na era nuclear são algo horrendo" ou "O que os nazistas fizeram foi horrível"³. Já *art-horror*, por convenção, pretende referir-se ao produto de um "gênero que atravessa diversas formas artísticas e vários tipos de mídias, cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária"⁴.

Para Carroll, a diferença entre *natural horror* e *art-horror* está relacionada ao que o autor chama de objeto formal da emoção. No horror natural, esse elemento faz parte da realidade do indivíduo, mesmo o objeto/evento sendo visto pela televisão ou transmitido por outras mídias. O indivíduo se horroriza por tomar conhecimento de fatos e consequências do objeto/evento como, por exemplo: relatos de assassinatos, acidentes de carros, tragédias, etc. Já o que Carroll chama de *art-horror* está estreitamente relacionado aos efeitos de um gênero específico, que atravessa numerosas formas de arte e mídia: pintura, literatura, teatro, cinema, televisão, etc.

³Texto original: "I am horrified by the prospect of ecological disaster," or "Brinksmanship in the age of nuclear arms is horrifying" or "What the Nazis did was horrible".

⁴Texto original: name a cross-art, cross-media genre whose existence is already recognized in ordinary language.

Compreendida essa diferenciação, pretende-se o estudo do horror artístico e suas representações em produções audiovisuais, tendo como objeto de análise, no capítulo III, a série televisiva de horror *Penny Dreadful*. Neste primeiro momento, busca-se o entendimento de como surgiu o gênero e alguns aspectos e representações que estão relacionados a este, como, por exemplo, o sentimento de medo e os mistérios da morte, que já estavam presentes no contexto e na vivência das civilizações e do indivíduo, antes mesmo do surgimento do horror enquanto gênero.

1.1 O contexto para surgimento do horror – uma iconografia do medo

Segundo Carroll (1990, p. 13), "[...] o gênero, propriamente dito, começa a tomar corpo entre a segunda metade do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX, como uma variante da forma gótica na Inglaterra e de desenvolvimentos correlatos na Alemanha⁵". Para Howard Phillips Lovecraft, "a história fantástica típica da literatura padrão é filha do século XVII" (LOVECRAFT, 2007, p. 24). O autor enumera que o fundador da história de horror literária é Horace Walpole (1717-1797) com a sua obra *O castelo de Otranto* (1764), um romance gótico que apresenta em sua narrativa a figura do castelo com passagens secretas e os mistérios que ali residem.

Antes mesmo do surgimento do gênero horror, houve um histórico de eventos que desencadearam o seu surgimento, haja vista que uma das características deste gênero é a sua constante relação com sintomas sociais.

É frequentemente observado que os ciclos de terror emergem em tempos de estresse, e que o gênero é um meio através do qual as ansiedades de uma era podem ser expressadas. Que o gênero de horror deve ser útil a este respeito não é surpresa, já que sua especialidade é o medo e ansiedade. O que presumivelmente acontece em certas circunstâncias históricas é que o gênero horror é capaz de incorporar ou assimilar ansiedades sociais gerais em sua iconografia de medo e angústia⁶ (CARROLL, 1990, p. 208).

⁵Texto original: [...] the genre itself only begins to coalesce between the last half of the eighteenth century and the first quarter of the nineteenth as a variation on the Gothic form in England and related developments in Germany.

⁶Texto original: It is frequently remarked that horror cycles emerge in times of social stress, and that the genre is a means through which the anxieties of an era can be expressed. That the horror genre should be serviceable in this regard comes as no surprise, since its specialty is fear and anxiety. What presumably happens in certain historical circumstances is that the horror genre is capable of incorporating or assimilating general social anxieties into its iconography of fear and distress.

Para Noël Carroll, o gênero horror, não necessariamente, mas frequentemente, transforma-se em instrumento para representar as tensões sociais, os medos, e questionar as normas, valores e costumes. Desse modo, uma vez que utiliza essa iconografia de medo e angústia, nota-se que estabelece um diálogo constante com diversos aspectos históricos da civilização. Jean Delumeau em sua obra *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*, cita:

[...] o acúmulo das agressões que atingiram as populações do Ocidente de 1348 ao começo do século XVII provocou, de alto a baixo do corpo social, um abalo psíquico profundo de que dão testemunho todas as linguagens da época – palavras e imagens. Constitui-se "um país do medo" no interior do qual uma civilização se sentiu "pouco à vontade" e povoou de fantasmas mórbidos (DELUMEAU, 2009, p. 43).

O medo e a aversão são duas características relacionadas diretamente ao gênero horror e, em grande parte das narrativas, o medo do desconhecido proporciona a potência necessária para que o público experimente as mais aterrorizantes e angustiantes experiências. Relacionada a essa sensação de medo, Jean Delumeau discorre sobre uma série de medos que assolaram, e ainda assolam, as sociedades e os indivíduos. Nota-se que o horror, por mais que não se baseie apenas na representação do real, estabeleceu, e ainda estabelece, diálogo constante com estes medos, "[...] não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num diálogo permanente com o medo" (*Ibidem*, p. 12).

Delumeau (2009, p. 30) inicia a sua obra dissertando sobre o medo e o define:

No sentido estrito e estreito do termo, o medo (individual) é uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação. [...] Como toda emoção, o medo pode provocar efeitos contrastados segundo os indivíduos e as circunstâncias, ou até reações alternadas em uma mesma pessoa: aceleração dos movimentos do coração ou a sua diminuição; respiração demasiadamente rápida ou lenta.

Ao longo da obra, o historiador apresenta alguns dos diversos medos que mais impactaram a coletividade e o indivíduo. Inicia-se com o Mar, que era tido como um "lugar de medo, da morte e da demência", e que desembocava em outros países "onde tudo era possível e onde o estranho era a regra" (*Ibidem*, p. 70).

O distante representado pelos países e continentes desconhecidos e misteriosos suscitavam medo, mas o perigo também poderia estar ao lado, principalmente quando, no contexto, havia a presença de epidemias avassaladoras

como, por exemplo, a Peste Negra, doença responsável por dizimar aproximadamente um terço da população europeia no século XIV.

Em tempos de epidemias, ocorria o que Delumeau (2009, p. 179) nomeou de "despersonalização da morte", quando, devido à grande quantidade de mortes em curto espaço de tempo e ao medo de se contrair a doença, não se utilizava mais a realização dos rituais fúnebres:

Em período de peste, como na guerra, o fim dos homens se desenrolava, ao contrário, e, condições insustentáveis de horror, de anarquia e de abandono dos costumes mais profundamente enraizados no inconsciente coletivo. Era em primeiro lugar a abolição da morte personalizada.

O medo de animais e dos mistérios da noite também são alguns dos elementos que colaboraram com a construção desta iconografia de medo nas civilizações ocidentais. No caso de animais como o lobo, havia toda uma superstição envolvida. Segundo Delumeau (2009), dado o medo e toda a superstição que envolvia a figura dos lobos, o seu aparecimento era tido como um prelúdio para a fome e a guerra.

Já a noite era o ambiente ideal para que todos os eventos e males se propagassem, "fantasmas, tempestades, lobos e malefícios tinham muitas vezes a noite por cúmplice. Esta, em muitos medos de outrora, entrava como componente considerável. Era o lugar onde os inimigos do homem tramavam sua perda, no físico e no moral" (*Ibidem*, p. 138).

O tormento das epidemias com os seus ciclos intermináveis e avassaladores, as fomes, as guerras, os perigos da noite e até mesmo a invasão dos lobos, eram sempre oportunidades de interpretações de membros da Igreja, o que reforçava ainda mais o medo de todas as intempéries a que o indivíduo e o coletivo estavam sujeitos, porque se sentiam culpados por todos os males em que se viam envolvidos. E essa culpa e a iminência do Juízo Final foram outros medos que assolaram a população e o indivíduo.

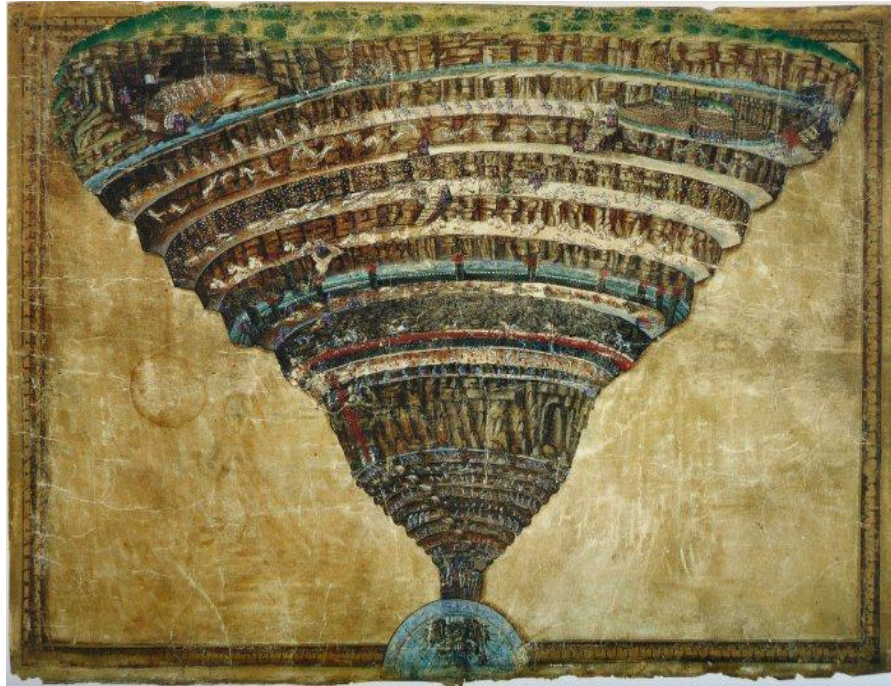
O medo do juízo final, reforçado por ideologias, encontra em algumas expressões de arte o seu reforço. Uma delas é *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, uma obra escrita entre 1307 e 1321. Segundo Delumeau (2009, p. 355) a obra "marca simbolicamente a passagem de uma época a outra e o momento a partir do qual a consciência religiosa da elite ocidental deixa por um longo período de resistir à convulsão do satanismo".

A *Divina Comédia*, composta por três livros: Inferno, Purgatório e Paraíso, foi fonte de inspiração e influenciou diversos artistas, pintores, músicos, poetas, cineastas. Um dos exemplos de artista influenciado pela obra de Dante Alighieri, foi Sandro Botticelli com o seu quadro – *La Mappa dell'Inferno* (O Mapa do Inferno). A obra ilustra o complexo diagrama do mundo inferior e representa uma das visões mais aterrorizantes da vida após a morte. Dan Brown, em sua obra *Inferno* (2013), faz uma breve descrição do quadro:

Escuro, sinistro e apavorante, o quadro até hoje causa espanto em quem o vê. Diferente de suas obras vibrantes e coloridas, como Primavera e O nascimento de Vênus, no Mapa do Inferno, Botticelli usou uma deprimente paleta de tons de vermelho, sépia e marrom. [...] retratada ali por Botticelli, essa horrenda visão dantesca tinha a forma de um funil de sofrimento subterrâneo: um desgraçado submundo composto de fogo, enxofre, esgoto e monstros, com Satanás em pessoa à espera lá no centro. O fosso tinha nove níveis distintos, os nove círculos do Inferno, nos quais os condenados eram lançados de acordo com a gravidade dos seus pecados. Perto do topo, os luxuriosos, ou “malfeitores carnavais”, eram fustigados por um vendaval eterno, símbolo de sua incapacidade de controlar o próprio desejo. Abaixo deles, os glutões eram obrigados a ficar deitados de bruços em um lodaçal pútrido de imundície, com a boca cheia do produto de seus excessos. Ainda mais fundo, os hereges eram confinados em caixões flamejantes, condenados ao fogo eterno. E assim por diante... cada vez pior conforme se descia (BROWN, 2013, p. 54-56).

O escritor ainda afirma o tendencioso uso que a Igreja fez tanto da obra de Dante Alighieri quanto da representação do quadro de Sandro Botticelli, “A Igreja Católica tem muito a agradecer a Dante. Seu Inferno aterrorizou fiéis por séculos a fio e triplicou o número de frequentadores da Igreja” (*Ibidem*, p. 73).

Figura 2: *La Mappa dell'Inferno* (1480 - 1490). Pintado por: Sandro Botticelli.



Fonte: <http://imguramx.pw>.

Figura 3: *La Mappa dell'Inferno* (1480 - 1490) - detalhe do oitavo círculo Malebolge (fraude). Pintado por: Sandro Botticelli.



Fonte: <http://www.openculture.com>.

Figura 4: *La Mappa dell'Inferno* (1480 - 1490) - detalhe do nono círculo, lago Cocite (traição). Pintado por: de Sandro Botticelli.



Fonte: <https://vidalcuglietta.com>.

O medo do Juízo Final e as representações dos tormentos do inferno destinados àqueles (as) que não obedecessem aos preceitos religiosos, bem como o uso de expressões de arte por algumas instituições, para o seu próprio interesse, imprimiram mais um aspecto de medo no indivíduo:

[...] a representação do Juízo Final dirigia os corações e as imaginações para preocupações bem diferentes. Aqui o acento recaía no destino eterno das almas, na culpabilidade pessoal, na necessidade de ter de preferência seguido ao longo dos dias o

exemplo e o ensinamento de Jesus à busca da felicidade terrestre (DELUMEAU, 2009, p. 311).

Diversos outros aspectos contribuíram para a sensação de insegurança, ansiedade e medo no indivíduo e na coletividade, como, por exemplo: o medo da fome; as desvalorizações monetárias que geraram insegurança econômica e psicológica; o medo do fisco, que significava uma ameaça de morte para aquelas pessoas que viviam em um limiar da miséria e, entre outros, a feitiçaria, que sofreu a repressão e perseguição da igreja na chamada Inquisição.

Essa Iconografia dos diversos medos que assolaram a sociedade ocidental, pode ser percebida em expressões de arte ao longo dos períodos, como, por exemplo, a obra *O Triunfo da Morte* (1562) do artista Pieter Bruegel, que retrata as pessoas vítimas das epidemias, pragas e guerras, o que era atribuído ao chamado Castigo Divino em razão da desobediência da humanidade.

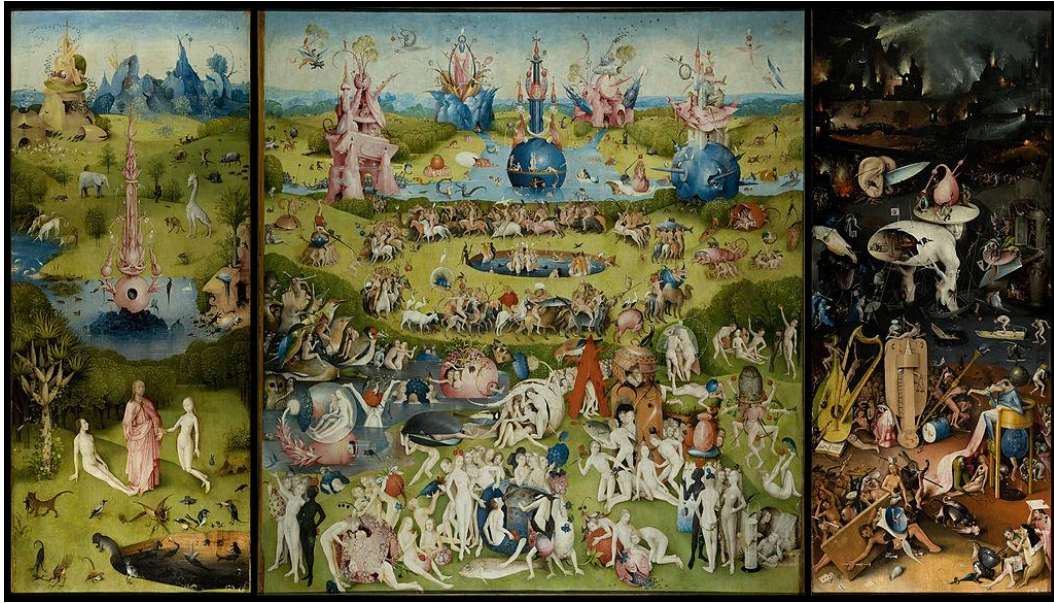
Figura 5: *O Triunfo da Morte* (1562). Pintado por: Pieter Bruegel (1562).



Fonte: <http://callstevens.com>.

O medo também está presente nas obras de Hieronymus Bosch (1450 - 1516), pintor holandês que se destaca pelas suas pinturas com figuras humanas nuas que se misturam a animais fantásticos, monstros devoradores de corpos e paisagens insólitas. Muitos dos seus quadros tratam de temas bíblicos e estão cheios de criaturas fantásticas colocando em evidências as profundas dúvidas e os medos nas consciências individuais e coletivas.

Figura 6: *O Jardim das Delícias* (1480 - 1505). Pintado por: Hieronymus Bosch.



Fonte: <https://pt.wahooart.com>.

É possível perceber o sentimento de medo também nas chamadas *Danças Macabras*, entre elas, a obra de Bernt Notke, a qual coloca a própria morte como uma pessoa ao lado dos mais diversos personagens: papas, clérigos, reis, camponeses e crianças, conduzindo-os a caminho de seus próprios túmulos, guiados pelo esqueleto. Essas representações que mostravam a morte como uma grande dança começaram após a incidência da Peste Negra.

Figura 7: *Excerto de Danse Macabre* (1633). Pintado por: Bernt Notke.



Fonte: <http://www.lamortdanslart.com>.

Outro artista que se preocupou em evidenciar em suas obras os sentimentos humanos (medo, sofrimento, angústia, felicidade, etc.) foi Francisco Goya, pintor da corte e dos horrores da guerra, das assombrações do mundo e da vida interior dos homens.

Figura 8: *Saturno* (1823).
Pintado por: Francisco Goya.



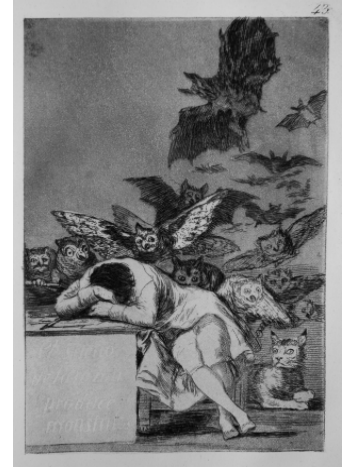
Fonte:
<https://www.ebiografia.com>.

Figura 9: *St. Francis Borgia at the Death Bed of an Impenitent* (1788).
Pintado por: Francisco Goya.



Fonte:
<http://sargasso.nl>.

Figura 10: *O Sonho da Razão produz Monstros* (1797). Pintado por: Francisco Goya.



Fonte:
<https://br.pinterest.com/>.

Já no Iluminismo, período de valorização da razão e concepção naturalista do mundo⁷, destaca-se a obra *Fausto* (1790) de Johann Wolfgang von Goethe; simbólica da vida de Goethe e que materializa o mito do homem moderno, aquele que busca dar significado a sua vida tocando o eterno e compreendendo o misterioso. Goethe insere o homem como objeto de disputa entre o Senhor e Mefistófeles. O pacto entre Mefistófeles e Dr. Fausto é o cerne do mito Faústico, bem como a aposta que o diabo nunca conseguirá o seu intento, ou seja, que Fausto irá deitar-se em uma “cama de preguiça”. A obra discute, de forma poética, o sentido da criação, a função do mal, o destino do homem.

Como é possível perceber, diversos acontecimentos, dentre eles guerras, superstições, epidemias, influências ideológicas, contribuíram para construir uma iconografia de medo, seja no indivíduo como também na coletividade. Esta, por sua vez, apresenta-se constantemente como fonte de diversas abordagens no campo da arte, entre elas, a pintura e a literatura. Mas foi no período chamado Romantismo, surgido nas últimas décadas do século XVIII na Europa, perdurando por grande parte do século XIX, que surgiu o horror enquanto gênero com fortes influências do estilo gótico. Este período é marcado por diversas narrativas no campo da literatura.

Antes da abordagem de algumas das obras literárias que fizeram parte deste primeiro período, faz-se aqui um parêntese para a breve análise do estilo gótico, uma

⁷ (CARROLL, 1990, p. 56)

vez que o objeto que se pretende analisar neste trabalho dialoga com as características deste período seja na composição da atmosfera, nas construções arquitetônicas e até mesmo no próprio estado de decadência, incluindo o desfecho de alguns dos seus principais personagens.

Segundo Aguiar (2014), o estilo gótico relaciona-se com a arquitetura gótica, um estilo característico das grandes catedrais, castelos e mansões construídos na Europa Medieval a partir do século XII e até aproximadamente o século XVI. Segundo o autor, relaciona-se, pois, à estética das construções, os vãos escuros, suscitam certo mistério e presença sobrenatural.

Jerrold E. Hogle, na obra *Gothic Fiction* (2002), afirma que o estilo gótico defende uma mistura de dois tipos de romance, o antigo e o moderno. Relacionado ao romance antigo, o estilo gótico resgata toda imaginação e improbabilidade; já relacionado ao romance moderno, este é governado pelas regras da probabilidade, conectado com a vida comum. Para o autor, as ficções góticas oscilam entre leis da realidade convencional e possibilidades do sobrenatural, apresentando alguns mecanismos simbólicos: em pelo menos parte do tempo, a narrativa acontece em um espaço antiquado, seja este um castelo, um palácio estrangeiro, uma abadia, uma vasta prisão, uma cripta subterrânea, um cemitério, uma fronteira primitiva ou ilha, uma casa grande e antiga ou teatro, uma cidade envelhecida ou submundo urbano, um armazém em decomposição, fábrica, laboratório, edifício público ou recriação de um local mais antigo, como um escritório com armários antigos, nave espacial sobrecarregada, ou uma memória de computador.

De acordo como Hogle (2002), nestes espaços estão escondidos segredos do passado, que assombram os personagens psicologicamente ou fisicamente. Essas assombrações podem assumir muitas formas, mas, frequentemente, assumem os recursos de fantasmas, espectros ou monstros que surgem dentro do espaço antiquado, ou às vezes invadem a partir de reinos alienígenas para manifestar crimes ou conflitos não resolvidos que não podem mais ser ignorados.

Para Kavka (2002), o estilo gótico pode ser entendido como uma indefinição de fronteiras entre o masculino e o feminino, vida e morte, bem e mal, etc., em que a monstrosidade está associada à cópia, espelhamento ou incursão de uma forma de gênero no outro, como, por exemplo: em *Frankenstein*, de Mary Shelley, no qual o homem assume o papel feminino da reprodução; em *Drácula*, em que o vampiro combina características sexuais e emocionais de feminino e masculino; em *O Castelo*

de *Otranto*, onde os fantasmas estão presentes na narrativa; em *O Médico e o Monstro*, no qual o bem e o mal coexistem no mesmo indivíduo. Deste modo a autora afirma: “Assim, chegamos a entender o gótico como um espetáculo da interpenetração mútua de categorias que instituições ideológicas há muito se esforçam para manter separados” (KAVKA, 2002, p. 211)⁸.

A estética, segundo Aguiar (2014, p. 31) é representada pelas “mansões, castelos e cemitérios abandonados ao mato, com lápides tombadas, assim como aquele jovem espírito poético que se sente um exilado em sua terra, um nostálgico privado do passado ideal e ao mesmo tempo deslocado no seu tempo e lugar”.

Figura 11: *A queda da casa de Usher* (1839). Escrito por: Edgar Allan Poe.



Fonte: <https://terror107.wordpress.com>.

Figura 12: *Gothic cemetery* (2018). Autor desconhecido.



Fonte: <https://br.pinterest.com>.

Tais aspectos estão presentes no romance de horror gótico; no entanto, um dos aspectos que o diferencia das demais representações de gênero é que neste período o horror não está somente fora do herói, mas presente em sua natureza e compõe a sua personalidade. Tal aspecto trouxe o gênero para mais próximo do público, uma vez que, o cotidiano era o cenário e o horror poderia estar presente dentro de cada indivíduo, só esperando a hora para se manifestar.

O gótico claramente existe, em parte, para levantar a possibilidade de que todas as nossas “anormalidades” são uma parte de nós mesmos, profunda e penetrantemente (portanto, assustadoramente), mesmo quando fornece métodos quase antiquados para nos ajudar a colocar

⁸Texto original: We have thus come to understand the Gothic as a spectacle of the mutual interpenetration of categories that social and ideological institutions have long striven to keep separate.

tais "desvios" a uma distância definida, embora assombrosa de nós (HOGLE, 2002, p. 12)⁹.

Resumindo, além da estética e dos espaços da indefinição de fronteiras, o estilo gótico apresenta os medos do inconsciente, as ânsias de um passado, sentimento de decadência em relação ao presente e ainda fornece um método recorrente para moldar e obscurecer medos e desejos proibidos; trazendo para o primeiro plano contradições culturais e psicológicas na mente do público, “o gótico é inerentemente ligado a uma exploração do passado esvaziado para simbolizar e disfarçar as preocupações atuais, incluindo preconceitos” (HOGLE, 2002, p. 16)¹⁰.

1.2 O início do gênero horror

O Castelo de Otranto, escrito em 1764 por Horace Walpole, apresenta-se como o primeiro romance do gênero de horror apesar de, como visto anteriormente, suas raízes já estarem espalhadas pela história literária e social. A narrativa conta a história trágica da família de Manfredo, um príncipe que se apodera do castelo de Otranto por meios escusos e, após a morte do filho, busca obsessivamente manter o seu domínio e transferir o poder para um herdeiro que não a filha Matilda. O romance revela, aos poucos, crimes e motivações dos personagens e apresenta, além do cenário com a presença do antiquíssimo e arruinado castelo, com seus labirintos e sombras que vagueiam pelo jardim, diversos eventos sobrenaturais, entre eles, as figuras dos quadros que se movem e fantasmas que participam da narrativa.

A publicação da obra de Horace Walpole se apresenta como uma aproximação entre o romance antigo, no qual imperava a fantasia e a imaginação, e o romance moderno, no qual se buscava reproduzir a natureza com realismo. A obra se estabelece como uma literatura composta por formas, com a presença do castelo e seus altíssimos portões, amplas salas, passagens secretas, etc., o que se transforma em uma fonte rica para a imaginação e, ao mesmo tempo, deixa traços e vestígios dos elementos característicos de sua obra para o período romântico posterior ao seu surgimento: uma atmosfera sombria com a presença de elementos noturnos,

⁹ The Gothic clearly exists, in part, to raise the possibility that all “abnormalities” we would divorce from ourselves are a part of ourselves, deeply and pervasively (hence frighteningly), even while it provides quasi-antiquated methods to help us place such “deviations” at a definite, though haunting, distance from us.

¹⁰Texto original: the Gothic is inherently connected to an exploitation of the emptied-out past to symbolize and disguise present concerns, including prejudices.

decadentismo e o vilão como um ser ambivalente, ou seja, não é nem culpado, nem inocente, mas aquele que rompe os valores sociais.

Diversas outras obras foram escritas neste período. Em 1817, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann apresenta o seu conto perturbador *O Homem da areia*, no qual propõe na literatura romântica fantástica o tema do inconsciente, quase cem anos antes da sua definição teórica, e também o tema do autômato, da boneca, que se tornará recorrente na literatura fantástica. A obra narra os acontecimentos na vida de Natanael, que após ouvir, de sua mãe e de sua irmã, o relato sobre a figura do homem de areia que arranca os olhos das crianças que não obedecem aos pais, ocorre na mente do menino a abertura para presença do fantástico e do extraordinário.

Neste conto, é possível notar o poder e a presença do medo fruto da imaginação, no momento em que Natanael imagina que quem está prestes a adentrar em sua casa é o homem de areia, quando na verdade é a figura do advogado Coppelius: “O susto e o medo por que passei resultaram em uma febre altíssima, que me deixou semanas de cama [...]. Quanto a mim, foi como se tivesse me convertido em uma pedra fria e pesada, não conseguia respirar! Vendo-me paralisado” (HOFFMANN, 2018, p. 31).

O conto de E. T. A. Hoffmann ainda relata o poder do inquietante, que mais tarde Freud denominaria de *Unheimlich*, sendo, na verdade, não o contrário de *Heimlich*, mas uma subespécie:

Se há um poder sombrio e hostil, que tece um pérfido fio em nosso coração, com o intuito de capturá-lo e, assim, levar-nos ao perigoso caminho da ruína, o qual normalmente não trilharíamos, se é que ele existe, repito, semelhante poder tem obrigatoriamente de assumir a nossa própria forma dentro de nós, sim, tem de se converter em nós mesmos, pois só assim acreditamos nele e lhe damos o espaço de que necessita para perpetrar sua obra secreta (*Ibidem*, p. 33).

A obra também sugere a forma como lidar com essa parte oculta, o que acabará se tornando um aspecto recorrente de abordagem no horror, ou seja, o rompimento da ordem cultural.

Mas se tivermos firmeza e serenidade suficientes para reconhecer as influências externas adversas, tal como realmente são, e ao mesmo tempo seguirmos tranquilamente o caminho apontado pela nossa inclinação e vocação, esse misterioso poder está fadado a fracassar em sua lida inútil para chegar à forma que é o reflexo da nossa própria imagem (*Ibidem*, p. 33).

O conto de Hoffmann ainda sugere de onde vem a força do desconhecido, ou seja, a crença: "A crença torna o desconhecido (estranha imagens) poderoso, só a fé

em seu poder hostil as torna perigosas” (*Ibidem*, p. 34) e o que Clara diz a Natanael: “o teu único poder é a tua credulidade” (*Ibidem*, p. 37). O poder da imaginação e seu aspecto negro estão presentes no conto *O Homem da areia* de E. T. A. Hoffmann.

Na suíça, no verão de 1816, Mary Shelley, Percy Shelley e John William Polidori, em um encontro com o Lorde George Gordon Byron em sua mansão às margens do lago Genebra, resolvem ler histórias fantásticas. Byron então lança o desafio no qual cada um deverá escrever uma história de fantasmas. O objetivo era saber quem conseguiria escrever a melhor história. Percy Shelley não escreveu nada. Lord Byron sim, porém deixou sua história incompleta. Os únicos que concluíram o desafio proposto foram John William Polidori e Mary Shelley. Polidori escreveu o conto *O vampiro* criando o personagem Lord Ruthven, que inspirou inúmeros escritores, entre eles, Bram Stoker, que já no final do século XIX traz ao conhecimento o seu famoso Drácula.

A história de *O Vampiro* (1819) de Polidori trata-se de uma narrativa que se desenvolve por várias cidades europeias, como Roma, Bruxelas, Atenas, etc. Ao contrário da obra de Stoker, que seria escrita anos mais tarde, onde o Conde Drácula receia em ser considerado um “forasteiro” em Londres¹¹, Lord Ruthven é visto pela alta classe da sociedade londrina como um notório nobre e bastante estimado no círculo social, “foi convidado a todas as residências. Eram muitos os que queriam conhecê-lo” (POLIDORI, 2011, p. 10).

O Vampiro de Polidori é reconhecido como a primeira história a reunir as características do que pode ser chamado o vampiro tradicional. Visto como aquele que desperta desejos proibidos ou contidos, a iconografia do Vampiro já estava configurada neste romance: “O pescoço e os seios estavam manchados de sangue e, na garganta, havia as marcas dos dentes que tinham rasgado suas veias” (*Ibidem*, p. 24). [...] “Parecia tão insensível à dor quanto aos objetos a sua volta” (*Ibidem*, p. 29). [...] “Tentou recobrar o ânimo, não poderia acreditar que fosse possível... o morto novamente de pé” (*Ibidem*, 2011, p. 34).

¹¹Bem sei que, se me mudasse hoje para Londres, todos lá saberiam imediatamente que sou um estrangeiro. E isso não serve para mim. Aqui, sou um nobre; sou um boiardo; todo o povo me conhece, e sou mestre e senhor. Mas fora daqui, serei um estranho em terra estranha. Ou seja, serei ninguém. Pois, quando não somos reconhecidos, não ganhamos o merecido respeito. Não me entenda mal: eu aceitaria me tornar um anônimo, alguém igual a todos os outros, um ser perdido na multidão. Mas o que não posso tolerar é que alguém, ao falar comigo em uma rua de Londres, detenha-se subitamente e, com um riso de escárnio, exclame: “Vejam só, um forasteiro!” (STOKER, 2014, p. 81).

Já a história produzida por Mary Shelley foi o antológico *Frankenstein: or the Modern Prometheus* (1818). Considerado um dos romances básicos da literatura gótica do Romantismo, a obra tornou-se um dos maiores clássicos de terror da literatura de todos os tempos, com diversas adaptações no cinema.

A narrativa inicia-se por meio de cartas redigidas pelo capitão Robert Walton, que se encontra a caminho do Polo Norte e, neste intermédio, encontra o Dr. Victor Frankenstein doente e perdido. Após se restabelecer temporariamente, o cientista resolve compartilhar a sua história com o capitão. Victor nasceu em Genebra, na Suíça, teve uma infância feliz iniciando bem cedo o seu interesse e avanço do conhecimento por ciências naturais. Após a morte de sua mãe, ele muda-se para a Alemanha com o objetivo de se desenvolver intelectualmente na universidade. Já em Ingolstadt e após as duras críticas do professor M. Krempe, Victor parte em busca do entendimento do princípio da vida, e assim, fixado com essa ideia, consegue, enfim, dar vida ao que, na obra, é chamado de “criação” ou de “criatura”.

A criatura em busca de afeição tenta se aproximar do seu criador, porém este o abandona, assim como diversas outras pessoas que não conseguem se aproximar devido à aparência do monstro. Atormentado pelo desprezo e solidão, a criatura vai em direção a quem o criou, Dr. Victor Frankenstein. Ao encontrá-lo, solicita que dê vida a um outro ser para que lhe sirva como companhia. Após o discurso de resistência do cientista, a criatura o ameaça caso não o faça. Victor inicialmente concorda em realizar um novo experimento, porém, após todos os preparativos para a experiência, decide não realizar os desejos da criatura e sofre com as consequências de suas ações, como, por exemplo, a morte de Clerval (melhor amigo) e de Elizabeth (esposa), estrangulada pela criatura na noite de núpcias do casal.

A obra, além do horror, traz em sua narrativa diversos temas para discussão, como o medo do desconhecido, a responsabilidade do criador em relação à criatura, o preconceito, o dilema entre o mal genuíno ou o seu desenvolvimento a partir de influências do meio, e traz também a questão da morte e vida e os mistérios envolvidos.

Neste período, surge no cenário um dos mais importantes e influentes escritores americanos do século XIX. Edgar Allan Poe, escritor estadunidense nascido em 19 de janeiro de 1809 e falecido a 07 de outubro de 1849, transformou completamente o gênero de horror com seus contos de enorme profundidade psicológica e abordagens não previstas no gênero.

Antes de Poe, o grosso dos escritores fantásticos havia trabalhado, largamente, no escuro, sem compreender a base psicológica da atração do horror e prejudicados, em maior ou menor grau, pela obediência de certas convenções literárias vazias como a do final feliz, a da virtude recompensada e, em geral, por um didatismo moral oco [...] Poe, ao contrário percebeu a impessoalidade essencial do verdadeiro artífice, e sabia que a função da ficção criativa é apenas expressar e interpretar acontecimentos e sensações como eles são, indiferentemente de para o que eles tendem ou o que provam – bem ou mal, atrativo ou repulsivo, estimulante ou deprimente (LOVECRAFT, 2007, p. 62).

Com obras que mergulham fundo na psique humana causando tensões violentas no leitor, Edgar Allan Poe, ao mesmo tempo em que colaborou para a construção de uma tradição literária estadunidense que traduzia os anseios de uma nação independente dos padrões ingleses, mantinha-se vinculado a determinados padrões literários europeus, com destaque à vertente gótica do Romantismo inglês. Uma de suas obras que destaca bem essa influência é *A Queda da Casa de Usher* - publicada pela primeira vez no ano de 1839 - e que, ao longo da narrativa, faz uma descrição detalhada do ambiente, da arquitetura da casa, dos personagens e de seus estados emocionais decadentes e sombrios.

Outro conto de Poe que se destaca é *O poço e o pêndulo* (1842), no qual o escritor narra o tormento de um personagem, não nomeado, sentenciado de morte e que experimenta os tormentos de estar inserido numa câmara escura, claustrofóbica e que exala odores de putrefação e morte. Poe narra a subjetividade do personagem e descreve as sensações e temores deste diante dos eventos que ali ocorrem, como a sensação de estar sendo vigiado pelos seus inquisidores, a presença de ratos, a agonia do personagem imobilizado ante a descida lenta do pêndulo cortante e a presença do poço “figura do inferno, e considerado, pela opinião pública, como a última Thule de todos os seus castigos” (POE, 2018, p. 144). O horror presente no ambiente produz neste personagem desmaios, surtos e alucinações. As figuras do poço e o pêndulo fazem alusão às agonias e perturbações que os sentenciados sentiam a partir da sensação de medo e morte iminente.

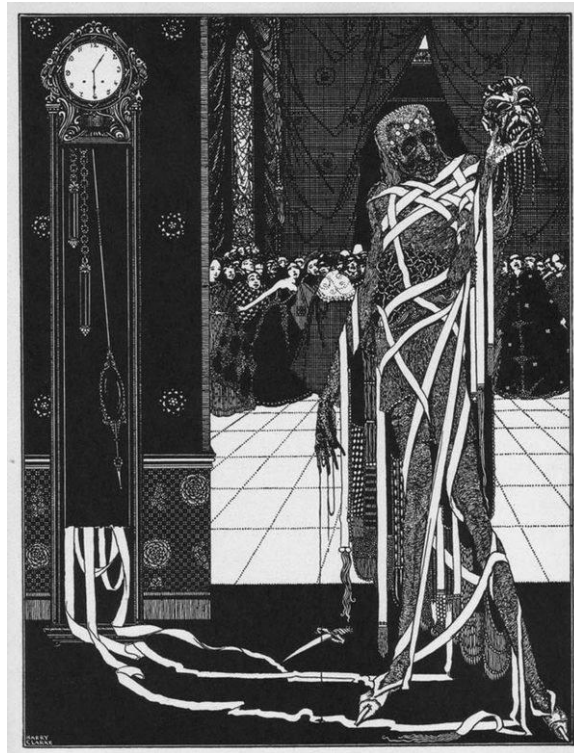
Já em *O Gato Preto* (1843), Poe coloca em destaque a figura contraditória do ser humano e dá ênfase ao seu lado mais sombrio, o da crueldade e da maldade humana. No início do conto, o narrador confessa o seu imenso amor por animais, os quais, segundo ele, são fiéis e respeitam as amizades, ao contrário do ser humano. Surge na narrativa Plutão, um gato preto enorme e extremamente carinhoso com o seu dono. No entanto, a partir do efeito do álcool no personagem, este inicia o

processo de maltratar os animais. O gato antes estimado sofre com as maldades do seu dono. O conto traz o horror para dentro do próprio ser humano, onde, inserido em um ambiente normal e familiar, ele próprio torna-se o elemento inquietante na narrativa.

No conto *A Máscara da Morte Escarlata* (1842), Edgar Allan Poe apresenta um país assolado por uma peste, na qual uma pessoa, após o surgimento dos primeiros sintomas, morre em apenas trinta minutos. Tendo em vista o imenso sangramento que sai dos poros da vítima contaminada pela doença, denominou-se esta epidemia como Morte Escarlata. A partir deste cenário e da decisão do Príncipe Próspero de convidar um grupo de mil amigos para viver afastados e protegidos da população e do mundo externo, Poe desenvolve uma narrativa que culmina no desfecho do baile de máscaras que o Príncipe decide organizar para os seus convidados. Quando soa meia-noite o ponteiro do relógio e o pêndulo iniciam o movimento das doze batidas, uma figura sobrenatural surge entre os convidados e Poe nos convida a experimentar os horrores mais sombrios.

Neste conto, o escritor se utiliza justamente do que é comum para surpreender o leitor, misturando o belo com o horrível (o baile de máscaras acontecendo com todo o seu glamour enquanto uma população inteira está sendo assolada pelo horror da morte escarlata), o estranho com o fantástico (as badaladas angustiantes e perturbadoras do relógio e a presença da figura fantástica) e a surpresa com o assustador (o surgimento repentino da figura entre os mascarados e o destino de cada convidado do baile).

Figura 13: *A morte escarlata* (1919). Escrito por: Harry Clarke.



Fonte: <http://www.neatorama.com>.

Edgar Allan Poe ainda é tido como o precursor de história de detetive moderna com a sua narrativa *Os Assassinos da Rua Morgue* (1841), na qual o escritor traz ao conhecimento do leitor o seu conceito de raciocínio dedutivo inspirando também inúmeros escritores, entre eles, Arthur Conan Doyle, criador de Sherlock Holmes.

Os Assassinos da Rua Morgue (1841) se desenvolvem na busca pelo "assassino" da senhora L'Espanaye e sua filha, a senhorita Camille L'Espanaye. Poe faz uma breve introdução sobre a reflexão intelectual e habilidade de investigação, análises e resolução de desafios mesmo quando estes parecem não fazer sentido. Apresenta o caso do assassinato e desenvolve a narrativa a partir dos relatos com descrições de cenas violentas e cheias de elementos de horror, como sangue, tufo de cabelos e corpos esquartejados.

As obras de Poe, ao longo de sua vida, são consideradas espelhos de suas próprias experiências de vida conturbada e dos seus hábitos e atitudes antissociais. Estes aspectos o levavam a ter uma escrita que ia para além dos padrões convencionais. O escritor enfrentou diversas eventualidades que marcaram a sua vida, como, por exemplo, o fato de ter ficado órfão aos dois anos de idade, e por outro lado se viu envolvido com o vício do álcool, o que agravaria ainda mais os aspectos de sua personalidade.

Voltando para as obras literárias inglesas no início do século XIX, *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) escrito por Emily Brontë, nascida no ano de 1818, é outra obra que pertence a este período. A escritora morreu com trinta anos e era uma das três irmãs Brontë que encantaram os leitores ingleses na primeira metade do século XIX. O romance é narrado pela governanta Sra. Dean e envolve duas famílias - os Earnshaw que residem inicialmente em *Wuthering Heights* (Morro dos Ventos Uivantes) e os Linton na Granja Thrushcross - e duas gerações. Envolve a relação entre Catherine Earnshaw e Heathcliff (um cigano de pele escura que o Sr. Earnshaw encontra perambulando pelas ruas de Liverpool). O romance apresenta personagens marcantes e evidencia aspectos da natureza humana (vingança, obsessão desmedida, amor, crueldade) e costumes - discriminação em relação ao desconhecido/estrangeiro e a não intelectualidade. A narrativa apresenta uma atmosfera de tragédia iminente e relações conturbadas além de, em determinados momentos, sugerir eventos sobrenaturais.

Caminhando já para o final do século XIX, Oscar Wilde em 1890 escreve o romance *O Retrato de Dorian Gray*. A narrativa inicia-se com Basil Hallward pintando o retrato de Dorian Gray, jovem pertencente à alta burguesia inglesa e dono de uma beleza física inimaginável. Finalizado o quadro, Gray expressa o seu desejo de que o tempo o mantivesse sempre jovem, assim como no quadro, de tal maneira que nunca sofresse os efeitos do tempo. O desejo é ouvido e obedecido, os traços da velhice provocados pela passagem do tempo e os aspectos de maldade que seriam destinados à personalidade de Dorian Gary instauram-se no quadro, mantendo Dorian sempre belo e encantador. Este, após tomar consciência do feito, seduz, destrói vidas, torna-se egoísta, devasso e mau. Os anos se passam, porém, seu rosto permanece com os traços angelicais da sua juventude.

O romance de Wilde discute diversos aspectos, entre eles a decadência moral e espiritual da sociedade inglesa no final do século XIX e apresenta-se como profunda reflexão sobre a arte e o medo de envelhecer.

Inspirado no romance *O Vampiro* (1819) de John Polidori, Bram Stoker apresenta *Drácula* (1897). A obra é fragmentada e reflete a forma como foi composta: por meio de cartas, textos em diários, notícias de jornais e correspondências. O livro narra a trajetória do Conde Drácula, que planeja se mudar de seu castelo na Transilvânia para uma propriedade antiga em Londres.

Após embarcar e trazer morte aos tripulantes do navio, o conde Drácula chega então a Whitby, na Inglaterra com a intenção de dar andamento aos seus planos, porém se depara com o grupo composto pelo Dr. John Seward, o americano Quincey Morris, Arthur Holmwood, Lord Godalming e o professor de medicina, Dr. Van Helsing, além de Mina Harker, noiva de Jonathan Harker, o qual, após visita ao conde em seu castelo na Transilvânia, é mantido preso pelo seu anfitrião.

A obra de Bram Stoker, apesar de não ser a primeira a trazer a figura do vampiro, apresenta-se como aquela que reuniu em uma única figura características dos vampiros anteriores e a ela outras: a sensualidade no relacionamento entre o vampiro e sua vítima; a habilidade da transformação em morcego, cão, lobo, poeira e névoa; o controle das tempestades; a necessidade de descansar num caixão com sua terra nativa; ser convidado para só assim entrar em locais privados (residências); e não ser refletido em espelhos.

A literatura apresentou e transformou a figura do vampiro até o século XIX. A partir do século XX, o cinema utilizou a representatividade deste para as suas diversas adaptações ao longo dos anos consolidando, assim, a sua imagem, porém transformando-a sempre e cada vez mais.

Robert Louis Stevenson, escritor escocês, também publicou o romance *O Médico e o Monstro* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) em 1886. A narrativa se desenvolve em Londres a partir do momento em que o Sr. Gabriel Utterson, advogado do Dr. Henry Jekyll, recebe o testamento do médico indicando que, em sua ausência, todos os bens devem ser transferidos para o Sr. Edward Hyde.

No decorrer da narrativa, nota-se a difícil relação entre o Dr. Jekyll e o misterioso Sr. Hyde; ambos são a mesma pessoa, apenas as personalidades se alternam em razão do tempo. A temática é pesada, porém Stevenson aborda as diferentes personalidades do ser humano. Para o autor, o mal faz parte da natureza humana, tanto quanto o bem. O livro cria uma atmosfera e intensifica a expectativa do suspense e do desconhecido. Este é revelado de modo progressivo na personalidade do Dr. Jekyll.

A Volta do Parafuso (1898) de Henry James também se apresenta com destaque neste período. A narrativa se desenvolve em uma grande casa localizada em Bly, no interior da Inglaterra, e é nessa propriedade que uma jovem preceptora se instala para cuidar de duas adoráveis crianças, Miles e Flora, cujos pais faleceram. Neste novo ofício, a jovem governanta sente-se feliz até o momento em que se depara

com situações impensadas. Miles e Flora guardam um segredo envolvendo pessoas do passado que não podem ser vistas por qualquer um, pois não pertencem mais ao mundo terreno.

A obra se apresenta com aspecto de que algo terrível está para acontecer e uma série de eventos sobrenaturais e perturbadores surgem. Henry James permite que o leitor use a sua imaginação para dar muito ou pouca ênfase aos fatos narrados pela preceptora de Miles e Flora e deixa que o leitor tire as suas próprias conclusões. Uma narrativa rica em detalhes, principalmente quanto à psique das personagens. O tema sobrenatural se desenvolve em todo o livro.

Nesta mesma linha, de valorizar a imaginação do leitor e deixar a narrativa sem um fechamento consolidado, *A Pata do macaco (1902)* de William Wymark Jacobs, apresenta-se como um portal que se abre para o mundo da imaginação e da suspensão da descrença. A narrativa traz como tema a mortalidade e a credulidade ou não em relação aos eventos sobrenaturais, “O pai, sorrindo envergonhado com a própria credulidade [...] se divertiu à custa da credulidade do marido” (JACOBS, 2011, p. 13).

Na narrativa o autor não realiza a descrição de cenários e nem a caracterização de personagens, estas se desenvolvem em uma tensão crescente e, ao mesmo tempo, na perspectiva de provocar medo por meio do que não é mostrado - o filho Herbert morto, mas convocado a ressuscitar pelo pai por meio da pata do macaco. William Wymark Jacobs convida o leitor a completar a história fazendo uso da imaginação.

Essas foram algumas obras que fizeram parte deste primeiro momento do gênero horror. Muitas outras poderiam ter sido citadas, uma vez que, com o surgimento do gênero, este se apresenta, entre outros, como uma forma de entretenimento e fuga dos eventos cotidianos de uma sociedade concentrada na metrópole com indivíduos envoltos a um clima de tensão, hiperestímulo e sensacionalismo da imprensa.

Neste sentido, não se poderia deixar de citar um dos destaques que contribuiu para o desenvolvimento do gênero horror neste período, o *Le Théâtre du Grand Guignol*, um teatro parisiense que horrorizou o público por mais de sessenta anos. Foi fundado em 1897 por Oscar Metenier como uma extensão do movimento naturalista, que havia sido popularizado pelo Teatro Libre de André Antoine. Uma noite de

espetáculos no Grand Guignol era constituída de cinco ou seis peças, com uma variação de gêneros, entre eles, horror, drama, suspense e comédia.

Ao longo dos anos, e sob diversas direções, o teatro Grand Guignol floresceu, tornando-se uma das atrações turísticas mais populares de Paris. No início dos anos 1960, no entanto, a fórmula do Grand Guignol já não tinha o mesmo impacto com o público e, em 1962, fechou as portas. Apesar do fato de que o Grand Guignol caiu em relativa obscuridade, teve uma influência profunda na arte da performance de horror e efeitos especiais. A abundância de elementos aterrorizantes nas peças fazia algumas pessoas desmaiarem diante das apresentações. No entanto, a partir da Segunda Guerra Mundial, tais excessos já não despertavam tanto interesse no público, haja vista o cenário de horror e as milhares de mortes provocadas pelos conflitos violentos entre as nações, consequência da guerra.

Figura 14: *Le Théâtre du Grand Guignol (1897-1962).*



Fonte: <http://www.grandguignol.com>.

Revisitando a história e os períodos, são diversas as expressões de arte, seja na literatura, na pintura e teatro, que se constroem na perspectiva do horror. A iconografia do medo foi se construindo no imaginário popular a partir das experiências vivenciadas pelo indivíduo e pela coletividade. Experiências estas que refletem em determinadas abordagens, que não se baseiam somente em retratar o passado, até porque, em algumas produções, o gênero também é capaz de projetar o futuro.

Nos trechos seguintes deste trabalho e nos limites do capítulo 1, o estudo se concentrará em visitar algumas abordagens teóricas acerca do horror, aspectos que podem ser encontrados em diversas obras aqui mencionadas, como a definição de fantástico por Tzvetan Todorov, citando como exemplo a obra de Henry James *A volta do Parafuso* adaptada para o cinema em 1961, pelo diretor inglês Jack Clayton.

1.3 Conceituações teóricas acerca do gênero horror

Previamente neste texto, muito se falou sobre as representações ao longo dos anos e os aspectos que, de alguma forma, relacionam-se com o horror. Neste momento, o texto caminha para questões mais técnicas. Primeiramente, será realizada uma análise de como alguns teóricos definem o gênero, em seguida serão analisados, com base nos referidos teóricos, elementos e estruturas utilizados com frequência em produções artísticas.

Começando com Tzvetan Todorov - filósofo e linguista búlgaro - em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica*, inicialmente, discorre sobre a importância dos gêneros, uma vez que "[...] não reconhecer a existência dos gêneros equivale a pretender que a obra literária não mantenha relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente esses elos mediante os quais a obra se relaciona com o universo da literatura" (TODOROV, 1980, p. 7). Segundo o autor, isso não quer dizer que as obras devem coincidir exatamente com a definição de gênero, porque essas categorias têm uma existência construída; além disso, uma obra não necessariamente precisa pertencer a somente um gênero, pode pertencer a mais de uma categoria, mais de um gênero.

O autor se propõe a enumerar algumas condições para a existência do gênero fantástico, que estão relacionadas com os mundos real e imaginário: "O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação ao real e imaginário" (*ibidem*, p. 16).

O autor explica que a existência do fantástico está na condição da dúvida entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural, diante de um determinado evento, objeto, ser, etc. A vacilação entre tais condições é o que permite a existência do fantástico: "Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação" (*ibidem*, p. 18).

Compreendida essa condição, Todorov abrange e explica o aspecto de vacilação:

- 1). Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados;
- 2). Esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, que o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crê-lo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem;
- 3). Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação poética.

Essas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não se cumprir. Entretanto, a maioria dos exemplos se cumprem com as três (TODOROV, 1980, p. 20).

A partir deste ponto, após as definições do gênero fantástico, Todorov (1980, p. 25 - 30) direciona explicações em relação aos conceitos dos gêneros fantástico, estranho e maravilhoso, bem como as suas possíveis combinações: estranho puro; fantástico-estranho; fantástico puro; fantástico-maravilhoso; maravilhoso puro. Segundo o autor, na categoria **Estranho puro**, os conceitos do mundo real e da razão explicam os eventos – mesmo estes sendo extraordinários, inquietantes, incríveis, insólitos, etc. - que ocorrem na ficção. No **fantástico-estranho**, a obra se desenvolve na perspectiva da vacilação entre explicação racional ou sobrenatural, porém em determinado momento recebe uma **explicação racional**. No **fantástico-maravilhoso**, a obra também se desenvolve na perspectiva da vacilação entre explicação racional ou sobrenatural, porém, em determinado momento, recebe uma **explicação sobrenatural**. Já o **maravilhoso puro**, assim como o estranho puro, não provoca nenhuma reação de vacilação nem nos personagens, nem no leitor. A sua característica não se relaciona com a atitude, mas com a natureza dos acontecimentos relatados.

Para o autor, são poucas as obras que mantêm o aspecto de vacilação ao longo de toda a narrativa, sem, no entanto, se direcionar ou para o estranho ou para o maravilhoso. Uma das obras que o autor cita como exemplo é *A Volta do Parafuso* (1898) de Henry James, a qual, segundo Todorov, manteve-se no âmbito do fantástico puro não permitindo que o leitor decida se são de fato os fantasmas que rondam a

velha propriedade em Bly, ou trata-se das alucinações da jovem preceptora, imersa no clima inquietante da narrativa.

Visitando as teorias de Noël Carroll - filósofo americano considerado uma das principais figuras da filosofia da arte contemporânea - sobre o gênero horror, em sua obra *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart* (1990), propõe a diferenciação entre horror artístico e horror natural (conceituação já explicada em seções anteriores).

Em seguida, o autor se concentra na distinção entre terror e horror e, no que se refere a este, os critérios a serem observados para que se constate a sua presença,

Correlacionar o horror com a presença de monstros dá-nos uma boa maneira de distingui-lo do terror, sobretudo do terror enraizado em histórias de psicologias anormais. [...]. No entanto, [...] tal critério não seria condição suficiente. [...] O que parece servir de demarcação entre a história de horror e meras histórias com monstros, tais como os mitos, é a atitude dos personagens da história em relação aos monstros com que se deparam. Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural. Nos contos de fadas, por outro lado, os monstros fazem parte do mobiliário cotidiano do universo¹² (CARROLL, 1990, p. 15-16).

Para Carroll, o horror está relacionado à presença de um ser sobrenatural, o monstro, com a condição de que este apresente aspectos de periculosidade e impureza.

Em minha definição de horror, os critérios avaliativos - de periculosidade e impureza - constituem o que, em certos jargões, é chamado objeto formal da emoção. [...] não posso ser horrorizado artisticamente por uma entidade que não considero ameaçadora e impura. [...] O horror artístico é, em primeiro lugar, identificado em razão do perigo e impureza¹³ (*Ibidem*, p. 28 - 29).

No caso de filmes que apresentam tubarões e outros animais como seres que despertam o horror, Carroll defende a ideia de que são seres não sustentados pela

¹² Texto original: Correlating horror with the presence of monsters gives us a neat way of distinguishing it from terror, especially of the sort rooted in tales of abnormal psychologies. [...] However, [...] such a criterion would not be a sufficient condition. [...] What appears to demarcate the horror story from mere stories with monsters, such as myths, is the attitude of characters in the story to the monsters they encounter. In works of horror, the humans regard the monsters they meet as abnormal, as disturbances of the natural order. In fairy tales, on the other hand, monsters are part of the everyday furniture of the universe.

¹³ Texto original: In my definition of horror, the evaluative criteria—of dangerousness and impurity—constitute what in certain idioms are called the formal object of the emotion. [...] I cannot be art-horrified by an entity that I do not think is threatening and impure. [...] Art-horror is primarily identified in virtue of danger and impurity.

ciência, uma vez que, geralmente, quando tais animais são apresentados na ficção, apresentam poderes sobrenaturais.

Como o horror está vinculado à figura do monstro, o autor aponta a estrutura da composição destes seres no horror artístico. De acordo com Carroll (1990, p. 43-61), a figura dos monstros em histórias de ficção, podem ser estruturadas pelos processos de: fusão; fissão (temporal e espacial); magnificação; massificação e, por último, pelo processo de metonímia do horror.

Os monstros compostos pelo processo de fusão apresentam duas condições contraditórias em um mesmo ser de modo não ambíguo. Exemplos de figuras de fusão são: múmias, vampiros, fantasmas, zumbis, personagens que sofrem o processo de possessão de espíritos, etc. Outra figura que exemplifica bem a composição pelo processo de fusão é o monstro Frankenstein de Mary Shelley, construído a partir de diferentes corpos e de anexos elétricos.

Já a composição pelo processo de fissão é dividida em temporal e espacial. Na fissão temporal o lobisomem é um exemplo, pois há uma distinção categórica entre o ser humano e lobo que habitam um mesmo ser, porém em momentos distintos. Outro exemplo, segundo Carroll, é a divisão entre o Dr. Henry Jekyll e Sr. Edward Hyde na obra *O médico e o monstro* (1886) de Robert Louis Stevenson. Já na fissão espacial a distinção entre as personalidades é distribuída pelo espaço mediante a criação de duplos:

[...] é um processo de multiplicação, isto é, um personagem ou conjunto de personagens é multiplicado em uma ou mais novas facetas, cada uma delas representando outro aspecto do si mesmo, geralmente, algum aspecto que seja oculto, ignorado, reprimido ou negado pelo personagem que foi clonado. Essas novas facetas geralmente contradizem os ideais culturais (que costumam se assinalar moralmente) da normalidade. O alter-ego representa um aspecto normativamente alheio de si mesmo. A maior parte dos meus exemplos até agora empregam algum mecanismo de reflexo - um retrato, um espelho, sombras - como pretexto para duplicar. Mas esse tipo de figura de fissão pode aparecer sem esses mecanismos¹⁴ (*Ibidem*, p. 46).

¹⁴ Texto original: is a process of multiplication, this is, a character or set of characters is multiplied into one or more new facets, each standing for another aspect of the self, generally, one that is either hidden, ignored, repressed, or denied by the character who has been cloned. These new facets generally contradict cultural ideals (usually morally charged ones) of normality. The alter-ego represents a normatively alien aspect of the self. Most of my examples so far employ some mechanism of reflection—a portrait, a mirror, shadows—as the pretext for doubling. But this sort of fission figure can appear without such devices.

Segundo Carroll, o personagem de Oscar Wilde, Dorian Gray, representa um exemplo de fissão espacial. Para o autor, a composição de seres, tanto por meio do processo de fusão, quanto pelo de fissão, e que apresentam categorias distintas em um mesmo ser, colaboram para o fortalecimento do aspecto de periculosidade e impureza nas figuras dos monstros.

Na composição pelos processos de magnificação ou massificação, os seres apresentam uma violação dos seus aspectos naturais, na maioria das vezes potencializando as suas características individuais ou em um número muito maior que o comum de seu coletivo. No caso da magnificação, o grau de periculosidade e repulsão de determinado ser – que geralmente já apresenta as características de perigoso e impuro - sofre um aumento considerável. Já na composição pelo processo de massificação, a quantidade destes seres é ampliada, aumentando o potencial de horror de figuras que naturalmente são repugnantes e fóbicas.

Por fim, Carroll apresenta a composição de seres por meio do processo de metonímia do horror. Neste processo, o ser é rodeado por elementos que podem ser: objetos, animais, etc., considerados fóbicos ou repulsivos. O autor cita como exemplo o conde Drácula que, embora não possa ser considerado perceptivelmente como um ser repugnante, nele este aspecto está relacionado mais aos seres que o rodeiam: ratos, morcegos, aranhas, etc. além do elemento sangue.

Em uma perspectiva um pouco diferente da de Carroll, Stephen King - autor responsável pela produção de diversas obras literárias, sendo muitas delas adaptadas para o cinema - em sua obra *Dança Macabra* define o horror como sendo um subgênero da fantasia. "Fantasia é o gênero, e horror é somente um subgênero" (KING, 2013, p. 32).

Para King, o horror é a emoção mais apurada, aquela em que não é possível ver nada de repugnante, residindo no que a mente é capaz de imaginar após a emoção provocada. No segundo nível, está o terror, aquele que invoca uma reação física que mostra algo que está fisicamente em discordância com a norma cultural aceita. Por fim, o terceiro nível é o da repulsão.

No topo de tudo está o horror; logo em seguida está o terror; e abaixo de tudo, a golfada de repulsa. Minha filosofia pessoal, como escritor de ficção de terror com alguns anos de experiência, é reconhecer essas distinções, pois elas algumas vezes são úteis, mas evitar qualquer preferência por uma em detrimento das outras, baseado na ideia de que o efeito de uma é de alguma maneira melhor do que das outras (KING, 2013, p. 42).

Apesar de considerar a existência de níveis que diferenciam as abordagens do gênero, o escritor afirma que utiliza o que for necessário para atingir o espectador. Inicia-se com o horror, se não for suficiente, vai para o terror e, se assim não bastar, resta a repulsa. Segundo o autor, histórias de terror são alegóricas inconscientemente e a tarefa do escritor do gênero de horror é aplicar força nos mais diversos pontos de pressão psicológica existentes no ser humano, sendo o mais óbvio a certeza que o indivíduo tem da própria mortalidade.

Uma história de terror, não importa o quão primitivo, é alegórica por sua própria natureza; é simbólica - vamos supor que ela, tal como um paciente no divã do analista, fala-nos sobre uma coisa quando quer dizer outra. Não estou dizendo que o terror seja conscientemente alegórico ou simbólico [...]. O elemento alegórico está presente apenas porque está internalizado, é impossível fugir dele. O terror nos atrai porque ele diz, de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar abertamente, aos quatro ventos; ele nos dá a chance de exercitar (veja bem: exercitar, e não exorcizar) emoções que a sociedade nos exige manter sob controle (KING, 2013, p. 49).

Assim, o valor artístico que o cinema de horror pode oferecer com frequência é a sua habilidade de formar uma conexão entre a fantasia sobre o medo na mente do público e os medos reais e verdadeiros.

Howard Phillips Lovecraft, mais conhecido por H. P. Lovecraft, autor de diversas obras pertencentes ao gênero, também relaciona o horror com a sensação que ele provoca. Em seu livro, *O horror sobrenatural em literatura*, realiza diversas contribuições para a melhor compreensão do gênero. A premissa do livro é o que Lovecraft chama de a "emoção mais forte da humanidade", ou seja, o medo, sendo que o mais forte e poderoso medo é o do desconhecido, deste, apesar de, com o tempo e avanço das ciências, ele ter diminuído, ainda há um reservatório infinito de mistérios no âmbito do universo.

Lovecraft (2007, p.17) afirma que a identificação do público com os personagens proporciona vivências por delegação, sensações e calafrios, dada a impossibilidade de se representar cabalmente o horror; disso decorre a sua eficácia como fonte de inquietação. Para o autor, a capacidade de determinada obra construir uma atmosfera de medo determina o seu aspecto fantástico: "Atmosfera é a coisa mais importante", ou seja, é premissa genuína para Lovecraft o quesito "criar uma atmosfera", e, neste aspecto, o autor cita diversas obras, como *O Morro dos Ventos Uivantes (1847)* de Emily Brontë, *O Retrato de Dorian Gray (1890)* de Oscar Wilde, *Drácula (1897)* de Bram Stoker, entre outros,

A história fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente (LOVECRAFT, 2007, p. 17).

A obra de Lovecraft contribui para ampliar a compreensão deste gênero que sobrevive do desconhecido, evidenciando que as narrativas fantásticas ou são intensificadas por fidelidade a eventos naturais, exceto a única direção sobrenatural que o autor se permite, ou caminham em direção ao reino da fantasia, envolto em um mundo irreal e delicadamente exótico, aceitável no mundo da imaginação.

Já para Sigmund Freud - médico e pesquisador austríaco responsável por importantes estudos e teorias psicanalíticas da mente - o horror está relacionado ao que é desconhecido, porém nem tudo o que é desconhecido provoca horror. Em seu artigo *O Inquietante (Das Unheimliche, 1919)*, também conhecido como *O Inquietante*, Sigmund Freud faz uma análise do conto *O homem de Areia (1816)* de E. T. A. Hoffmann.

Em primeiro lugar, o autor define o termo “inquietante”, que “relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador - com o que provoca medo e horror [...] o inquietante é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1986, p. 2-3).

Em seguida, explica a relação entre a palavra alemã *Unheimlich*, que teoricamente seria o oposto *heimlich* (doméstico/familiar), portanto “Inquietante”. No entanto, Freud explica que nem tudo que é novo e não familiar é necessariamente inquietante. Para o autor, algo tem que ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo inquietante.

Freud, então, vai além desta relação (inquietante = não familiar). Após consultar outras línguas e dicionários sem muito sucesso, retorna à língua alemã e constata que o termo *heimlich* apresenta diversos significados, entre eles: familiar, doméstico, íntimo, amistoso, domesticado, alegre, disposto, etc. Entretanto, *heimlich* também apresenta o significado de escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros. Tendo em vista o significado do termo “un” (misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor), Freud pondera que *Unheimlich* não está desassociado de *heimlich*, como se pensava, e, sim, é uma subespécie, “dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na

direção da ambivalência, até que coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de heimlich" (FREUD, 1986, p. 7).

No decorrer do estudo, Freud, com base na análise do conto E. T. A. Hoffmann, *O homem de areia*, considera que o elemento amedrontador, "O inquietante", pode tratar-se na verdade de algum impulso emocional reprimido:

Neste ponto vou expor duas considerações que, penso eu, contêm a essência deste breve estudo. Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna." [...] Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do inquietante, pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu das Heimliche ['homely' ('doméstico, familiar')] para o seu oposto, das Unheimliche (ver em [1]); pois esse inquietante não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão (FREUD, 1986, p. 16).

Por fim, o autor faz uma explicação em separado do inquietante na literatura, em histórias e criações fictícias, afirmando que se trata de um mundo muito mais fértil do que o inquietante na vida real, uma vez que o contraste entre aquilo que foi reprimido e aquilo que foi superado não pode ser transposto para a ficção sem alterações profundas, "o resultado, algo paradoxal, é que, em primeiro lugar, muito daquilo que não é inquietante em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos inquietantes na ficção, do que na vida real" (FREUD, 1986, p. 22).

Linda Williams - professora e pesquisadora americana de estudos de cinema - em seu artigo *Films Bodies: Gender, genre, and excess* (1991) analisa o horror como pertencente a um grupo de três gêneros, aqueles que a pesquisadora chama de gêneros do corpo devido à relação que estes estabelecem com o corpo do espectador. São eles: pornografia, horror e melodrama. Segundo Williams,

[...] o que pode marcar especialmente esses gêneros do corpo tão baixos é a percepção de que o corpo do espectador é apanhado em um quase involuntário mimetismo da emoção ou sensação de o corpo na tela junto com o fato de que o corpo exibido é feminino¹⁵ (WILLIAMS, 1991, p. 4).

¹⁵ Texto original: [...] what may especially mark these body genres as low is the perception that the body of the spectator is caught up in an almost involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on the screen along, with the fact that the body displayed is female.

Linda Williams ainda explora a noção do uso aparentemente gratuito de excessos nos três gêneros, uma vez que sexo, violência e emoção são seus elementos fundamentais dos efeitos sensacionalistas. No estudo, Williams destaca que a utilização desses recursos não é gratuita, funciona como forma de abordar problemas culturais persistentes, “a implantação de sexo, violência e emoção não são, portanto, de modo algum gratuitos e de forma alguma limitada estritamente a cada um desses gêneros; em vez disso, é uma forma cultural de solução de problemas¹⁶” (WILLIAMS, 1991, p. 9).

Com o objetivo de ilustrar e permitir uma melhor compreensão dos conceitos até aqui citados, segue uma tabela que organiza o que cada autor destaca em relação a determinados aspectos inseridos no gênero de horror:

Tabela 1: Conceitos teóricos acerca do gênero horror.

	TODOROV (1980)	CARROLL (1990)	LOVECRAFT (2007)	KING (2013)	FREUD (1986)	WILLIAMS (1991)
Horror	Estranho puro; Fantástico- estranho, Fantástico Puro; Fantástico- maravilhoso; Maravilhoso puro (<i>Ibidem</i> , p. 25-30).	Horror natural e Horror artístico (Horror, Terror) (<i>Ibidem</i> , p. 12- 16).	Literatura do medo cósmico relacionada com atmosfera inexplicável de pavor de forças externas desconhecida s (<i>Ibidem</i> , p. 17).	No topo de tudo está o horror; logo em seguida está o terror; e abaixo de tudo, a golfada de repulsa (<i>Ibidem</i> , p. 42).	O horror está relacionado ao que é conhecido adicionado o elemento inquietante (<i>Ibidem</i> , p. 16).	Gêneros do corpo (horror, pornografia e melodrama). Relação entre o corpo na tela e o corpo do espectador (<i>Ibidem</i> , p. 4).
Vacilação	Fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação (<i>Ibidem</i> , p. 18).	Para ter emoção relevante - seja de tristeza ou de indignação - devemos ter crenças sobre as circunstâncias (<i>Ibidem</i> , p. 61).	Imaginação e capacidade de distanciament o da vida cotidiana (<i>Ibidem</i> , p. 13- 14).	A crença é tudo; a crença comporta tudo. Sem a crença não há o terror (<i>Ibidem</i> , p. 305).	Incerteza intelectual (<i>Ibidem</i> , p. 11).	-
Envolvimento emocional	O fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo dos personagens (<i>Ibidem</i> , p. 19).	As respostas emocionais do público, idealmente, correm paralelas às emoções dos personagens (<i>Ibidem</i> , p. 17).	O único teste do fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecida s (<i>Ibidem</i> , p. 18).	Envolvimento emocional total e ausência de processo intelectual (<i>Ibidem</i> , p. 122).	-	O corpo do espectador é apanhado em um quase involuntário mimetismo da emoção ou sensação do corpo na tela junto com o fato de que o corpo exibido é feminino (<i>Ibidem</i> , p. 4).

¹⁶The deployment of sex, violence, and emotion is thus in no way gratuitous and in no way strictly limited to each of these genres; it is instead a cultural form of problem solving.

Estrutura	Equilíbrio inicial e um equilíbrio final perfeitamente realistas. O acontecimento sobrenatural intervém para romper o equilíbrio intermediário e provocar a larga busca do segundo equilíbrio (<i>Ibidem</i> , p. 86).	Essa estrutura de trama tem quatro movimentos ou funções essenciais: início, descoberta, confirmação e confronto (<i>Ibidem</i> , p. 99).	Maneira de contar e seguir integralmente a ordem exata (<i>Ibidem</i> , p. 106-107).	Tudo o que o contador tem a fazer é manter o catálogo de eventos inexplicáveis na ordem correta (<i>Ibidem</i> , p. 165).	-	-
Repetição	Todo relato é movimento entre dois equilíbrios semelhantes, mas não idênticos (<i>Ibidem</i> , p. 85).	As histórias de horror parecem diferir mais na variação da superfície do que nas suas estruturas narrativas profundas (<i>Ibidem</i> , p. 97).	Histórias fantásticas ou têm o seu realismo intensificado ou são lançadas no reino da fantasia (<i>Ibidem</i> , p. 103).	Os produtores de cinema parecem estar sempre retornando a esses três monstros e penso que isso se deve, em grande parte, ao fato deles serem realmente arquétipos (<i>Ibidem</i> , p. 99).	-	-
Primeira aparição	O ponto culminante do fantástico não é o final, mas sim a primeira aparição (<i>Ibidem</i> , p. 45).	Grande parte da reação do público a monstros de ficção, muitas vezes, depende dos recursos atribuídos a eles antes de serem exibidos (<i>Ibidem</i> , p. 102).	-	Você pode assustar as pessoas com o desconhecido por um longo tempo, contudo, mais cedo ou mais tarde vai ter que abrir a porta e mostrar à plateia o que está atrás dela (<i>Ibidem</i> , p. 134).	-	-
Ruptura cultural	A função do sobrenatural consiste em subtrair o texto à ação da lei e, por isso mesmo, transgredi-la (<i>Ibidem</i> , p. 83).	O conflito entre a humanidade e o desumano, ou entre o normal e o anormal, é fundamental para o horror (<i>Ibidem</i> , p. 126).	-	Muito do que nos atrai nas histórias de terror é que elas nos permitem exercitar aqueles sentimentos e emoções antissociais, que a sociedade nos exige manter escondidos na maior parte das circunstâncias, para o bem da sociedade e para o nosso próprio (<i>Ibidem</i> , p. 85).	-	A implantação de sexo, violência e emoção parece ter funções muito precisas nestes gêneros corporais. Como todos os gêneros populares, eles abordam problemas persistentes em nossa cultura (<i>Ibidem</i> , p. 9).

Excesso	O fantástico representa uma experiência dos limites (<i>Ibidem</i> , p. 50).	-	A literatura do medo difere no âmbito psicológico da literatura do simples medo físico e do horrível vulgar (<i>Ibidem</i> , p. 16).	Eu compreendo o horror como a emoção mais apurada, por isso vou tentar horrorizar o leitor. Mas se eu perceber que não vou conseguir horrorizá-lo, tentarei aterrorizá-lo e, se perceber, então, que não vou conseguir aterrorizá-lo, vou apelar para o terror explícito (<i>Ibidem</i> , p. 42).	-	Filmes de horror são excessivos em seu deslocamento do sexo para a violência (<i>Ibidem</i> , p. 2).
Alegoria	O fantástico está ausente não por deixar de cumprir a primeira condição (vacilação entre o estranho e o maravilhoso), mas por falta da terceira: está morto pela alegoria, e por uma alegoria que se indica indiretamente (<i>Ibidem</i> , p. 38).	-	-	Uma história de terror, não importa a quão primitiva, é alegórica por sua própria natureza. Não estou dizendo que o terror seja conscientemente alegórico ou simbólico. O elemento alegórico está presente apenas porque está internalizado, é impossível fugir dele (<i>Ibidem</i> , p. 49).	-	-

Fonte: Elaborada pelo autor do trabalho.

Analisando a primeira linha da tabela, percebe-se que, para Tzvetan Todorov, o fantástico depende do aspecto vacilação e incerteza em relação a determinado evento; já para Noël Carroll, o horror está ligado à presença da figura do monstro que suscita aversão e medo nos personagens. Lembrando que, para Carroll, o horror é um subgênero do fantástico maravilhoso de Todorov. Diferentemente de Carroll e Todorov, para H. P. Lovecraft, o horror está relacionado com a presença de uma atmosfera de pavor, sendo que o mais importante não é a harmonia do enredo, mas a atmosfera e a produção de determinada sensação. Já para Stephen King, no gênero horror existem três níveis mais ou menos distintos, cada um pouco menos refinado do que aquele que o precede: o primeiro nível é o horror, aquele em que não se vê nada de repugnante e que tem relação direta com o que a mente é capaz de imaginar; em segundo, aquele em que o nível da violência explícita provoca medo e evoca uma reação física; e, por último, está o nível da repulsão. Para Sigmund Freud, o horror está naquilo que é conhecido, porém devido ao processo de repulsão, é ocultado e em determinado momento ou situação, ressurgue inadvertidamente, provocando

profunda inquietação e desorientação. Linda Williams já relaciona o horror, assim como a pornografia e o melodrama, como gêneros do corpo devido à relação entre o que está sendo apresentado na tela e as reações que provoca no corpo do espectador.

Em relação ao aspecto de vacilação, Tzvetan Todorov afirma que o fantástico existe na vacilação: "Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levaria fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação" (TODOROV, 1980, p. 18). Já Noël Carroll ressalta a importância, para o gênero horror, do que ele chama de "suspensão involuntária da crença", para o autor o processo de suspensão da crença no horror artístico deve necessariamente ser involuntário, uma vez que, sendo voluntário, o espectador não se desprende da certeza de que o que está sendo exposto pertence limitadamente à ficção e, assim, o objeto/ser/monstro não cumpre completamente o seu propósito - que é provocar medo e aversão. H. P. Lovecraft destaca que o apelo do macabro espectral é restrito, porque exige do leitor certa capacidade de imaginação. Para Stephen King, o horror depende da credulidade em relação ao que está sendo apresentado. Já para Sigmund Freud, a origem do sentimento de estranheza está relacionada à incerteza intelectual; o inquietante é sempre algo que não se sabe como lidar e, quanto maior o nível de orientação, menor a impressão de algo inquietante em relação aos objetos e eventos.

Em relação ao nível emocional, tanto Tzvetan Todorov, quanto Noël Carroll, H. P. Lovecraft, Stephen King e Linda Williams destacam a importância do envolvimento do leitor ou espectador em relação ao lido/exibido e, para Carroll, envolvimento não significa necessariamente identificação, uma vez que nem sempre a emoção dos personagens é idêntica à do espectador. Em algumas narrativas, o personagem pode não saber que está sendo perseguido pelo monstro, e o espectador, sim. Neste caso, segundo Carroll, há envolvimento emocional, porém, as emoções não são idênticas. Sobre a estrutura da narrativa, Tzvetan Todorov enumera três movimentos: equilíbrio inicial, rompimento deste equilíbrio e estabelecimento do equilíbrio final, que não é idêntico ao equilíbrio inicial. Já Noël Carroll relaciona quatro movimentos: início, descoberta, confirmação e confronto. Para Carroll, não necessariamente todas as narrativas de horror empregam todas as funções ou movimentos da trama. Para Stephen King, é necessário obedecer a ordem dos eventos para se manter o suspense.

No item repetição, destaca-se o que cada autor observa como aspecto recorrente no gênero de horror. Tzvetan Todorov destaca os movimentos do relato, Noël Carroll, a estrutura como algo recorrente. Lovecraft enumera que, ou histórias fantásticas tem o seu aspecto voltado para eventos naturais - exceto o aspecto inquietante que o autor explora - ou caem inexoravelmente no reino da fantasia. Stephen King destaca a utilização do que ele chama de "os três arquétipos do gênero": O lobisomem (O médico e o monstro), o vampiro (Drácula) e o monstro (Frankenstein). Segundo o autor, esses três arquétipos situam-se na base de um imenso arranha-céu de livros e filmes do gênero.

No que se refere à primeira aparição, observa-se a importância que cada autor dá ao momento em que o monstro ou o aspecto inquietante da narrativa se apresenta pela primeira vez. Tzvetan Todorov afirma que esse é o ponto essencial do fantástico. Já Noël Carroll confirma a importância da primeira aparição, no entanto, atribui a potencialização desta aos recursos que são atribuídos ao ser antes mesmo de sua apresentação. Stephen King reafirma o mesmo ponto que Carroll, e ressalta que o autor pode manter o desconhecido por um longo tempo, mas uma hora ou outra terá que mostrá-lo ao público.

Em relação à ruptura cultural, tanto Todorov, como Carroll, King e Williams reafirmam tal ponto, que as narrativas de horror lidam com os chamados, por King, de "tabus sociais", ou seja, há uma tendência de rompimentos das normas culturalmente aceitas. No entanto, Carroll ressalta que esse aspecto não é regra, havendo apenas uma frequência considerável dele, uma vez que muitas narrativas do gênero abordam aspectos futurísticos.

No tópico excesso, Tzvetan Todorov afirma que o fantástico rompe com os limites, mas não vincula o excesso ao gênero. Já H. P. Lovecraft distingue a literatura do medo, que é aquela que apresenta certa atmosfera de pavor, da literatura do simples medo físico e vulgar; afirma que há espaço para ambas, mas eles são bem diferentes. Já Stephen King, reforçando a sua teoria de níveis, afirma que, se necessário, utilizará o excesso (violência, sangue, etc.) para impactar o público. Para Linda Williams, o gênero está relacionado à utilização do excesso, porém não de forma gratuita, e, sim, como maneira de abordar problemas sociais persistentes.

No aspecto alegoria, Tzvetan Todorov afirma que o fantástico não está presente na alegoria e poesia. Stephen King afirma que toda história de terror é alegórica - inconscientemente - por sua própria natureza.

Outros autores desenvolvem teorias relacionadas aos já citados, porém, com algumas diferenças. Um exemplo é Robert McKee, em sua obra *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro* (2006). O escritor define o gênero como terror e neste enumera três subgêneros:

Esse gênero divide-se em três subgêneros: o **Mistério**, em que a fonte do terror é assombrosa, porém sujeita a explicações "racionalis", como seres de outros planetas, monstros criados pela ciência, ou um maníaco: o **Sobrenatural**, em que a fonte do terror é um fenômeno "irracional" do reino dos espíritos; e o **Supermistério**, em que o público tenta adivinhar a fonte do terror entre as duas possibilidades acima – O INQUILINO, A HORA DO LOBO, O ILUMINADO (MCKEE, 2006, p. 87).

Peter Hutchings, escritor, professor de Estudos de Cinema e pesquisador, em sua obra *The Horror Film* (2004) ressalta a dificuldade da tarefa de definir o gênero horror. Segundo o autor, isso tem a ver com as inúmeras definições de críticos que adotam suas próprias especulações, não abrangendo um todo coeso, e com o modo com que inúmeros filmes estão constantemente sendo reclassificados em relação as suas afiliações genéricas,

Parece que essas tentativas críticas de definir o horror em termos totalizantes, para chegar a uma definição que excede os usos localizados do termo, operam frequentemente em um nível abstrato que constrói o que é, na verdade, um ideal de horror visto por trás de toda uma série de filmes de terror¹⁷ (HUTCHINGS, 2004, p. 7).

Para Hutchings, a definição do gênero de horror não pode ser obtida por meio de uma lista de filmes fixa e definitiva, mas através de “ondas sucessivas de sequências e ciclos”. Para o autor, talvez essa seja uma das características mais marcantes do gênero, o constante processo de mudança, assim como os próprios monstros que mudam de forma.

Robin Wood (2002), pesquisador e escritor, analisa o gênero na perspectiva de que a fantasia suscita certo escapismo, uma recusa em lidar com a realidade. Assim, Wood se volta para a psicanálise e estrutura o seu trabalho a partir dos sentimentos reprimidos, estabelecendo uma analogia entre os filmes de horror e os sonhos; ambos, segundo o autor, são a personificação dos sentimentos reprimidos e estes se esforçam para retornar quando o censor que protege o subconsciente, relaxa, “[...] a personificação de desejos reprimidos, tensões, medos que nossa mente consciente

¹⁷ Texto original: It seems from this that those critical attempts to define horror in totalising terms, to come up with a definition that exceeds localized uses of the term, often operate on an abstract level, constructing what in effect is an ideal of horror that is seen to lurk behind a whole range of horror film.

rejeita tornam-se possíveis quando o censor que protege nosso subconsciente relaxa no sono¹⁸” (WOOD, 2002, p. 30).

Assim, Wood (2002) afirma que tanto o sono permite essa vazão do subconsciente quanto os filmes de horror, porque estes estão disfarçados como fantasias (neste caso, a fantasia como um sintoma a mais), portanto inocentes. O cerne do efeito e do fascínio dos filmes de terror é o cumprimento do pesadelo, o desejo de esmagar as normas que oprimem e que o condicionamento moral ensina a reverenciar.

Andrew Tudor, escritor e pesquisador de estudos de cinema, discorda dos relatos universais do gênero. Para ele,

[...] os gêneros não são fixos nem são apenas corpos de material textual. Eles são compostos tanto pelas crenças, compromissos como práticas sociais de seus públicos quanto por textos, melhor entendidos como "subculturas de gosto" particulares do que como assembleias autônomas de artefatos culturais¹⁹ (TUDOR, 2002, p. 49).

Para Tudor (2002), o público é composto por agentes que estão em constante processo de mudança e, portanto, podem conceber o gênero de forma variável. Assim, uma explicação fixa e universal acerca do gênero é equivocada. No caso do gênero horror, o escritor cita que muitos monstros que, em alguma circunstância, horrorizavam, em outras, podem ser considerados inofensivos. Logo, é preciso perguntar “Que tipo de ameaça monstruosa atrai quem, quando, onde faz isso e por quê?”²⁰ (TUDOR, 2002, p. 50).

Assim, Tudor considera um erro buscar explicações universais para o gênero horror que não recorrem às diversidades das audiências do horror e aos contextos sociais e culturais em que o gênero está inserido.

Ao finalizar este capítulo, percebe-se a pluralidade de abordagens em relação ao gênero horror. Assim, o objetivo desta breve e limitada exposição foi evidenciar esta pluralidade de forma a contribuir para a melhor compreensão e análise do objeto a que se propõe este trabalho.

Se o propósito seguisse no sentido de analisar a série *Penny Dreadful* a partir dos conceitos de Noël Carroll cujo o horror se baseia na presença da figura do monstro

¹⁸Texto original: [...] the embodiment of repressed desires, tensions, fears that our conscious mind rejects – become possible when the censor that guards our subconscious relaxes in sleep.

¹⁹Texto original: [...] genres are not fixed nor are they only bodies of textual material. They are composed as much of the beliefs, commitments as social practices of their audiences as by texts, better understood as particular ‘sub-cultures of taste’ than as autonomous assemblies of cultural artefacts.

²⁰What kind of monstrous threat attracts who, when and where, and why?

na narrativa, e na atitude (aversão ou periculosidade) dos personagens diante da presença do monstro, os esforços se concentrariam em identificar, em um primeiro momento, a presença dos monstros na série; verificar se a presença deles causam algum tipo de sentimento de periculosidade ou aversão nos personagens, e possíveis relações dialógicas entre estes e produções do cinema e Televisão anteriormente já apresentadas ao público.

No entanto, o trabalho não seguirá nesta perspectiva, levando em considerações outros teóricos apresentados aqui, e que percebem o gênero horror como muito mais relacionado aos sentimentos ou percepções contidas no imaginário popular

A opção de se trabalhar nesta perspectiva justifica-se levando em consideração, em primeiro lugar a indefinição do gênero horror em termos totalizantes proposta do Hutchings (2004) e em um segundo momento na sensação de que, por mais que a série utilize com bastante propriedade os arquétipos frequentemente presentes em filmes de horror (monstro, vampiro, lobisomem), estes funcionam muito mais como uma entrada para outras abordagens, na perspectiva do gênero que representam na contemporaneidade: uma potencialidade diferenciada no sentido de provocar sensações no público. Tal característica, pode ser notada em diversas outras séries contemporâneas como, por exemplo, *The Walking Dead*, onde a figura dos zumbis funciona muito mais como um mecanismo para configurar um ambiente que provoque intensas pressões e choques nos personagens. Apesar dos efeitos gráficos na figura dos zumbis, que provocam no espectador sentimentos de aversão, tensão e pavor, o horror está muito mais presente ou muito mais próximo das multifacetadas personalidades que se manifestam nos personagens humanos presentes na série em meio a uma luta por sobrevivência individual, e algumas vezes do seu grupo apenas, imerso em um cenário caótico.

Este aspecto pode ser percebido em outras séries contemporâneas como, por exemplo, *True Blood*, *Buffy, the Vampire Slayer* e *American Horror Story*. Assim, o trabalho se concentrará em perceber possíveis relações dialógicas quanto aos diversos elementos presentes na misê-en-scène e, também, nas temáticas que a série *Penny Dreadful* desenvolve.

Tendo em vista que *Penny Dreadful* é um objeto audiovisual contemporâneo, o capítulo a seguir evidenciará o gênero horror representado no audiovisual, e contemplará algumas produções do cinema e da televisão que contribuíram para o

seu desenvolvimento e aperfeiçoamento. Busca-se a compreensão de alguns dos principais aspectos e ciclos do gênero desde o seu surgimento no cinema. Com isso, espera-se uma melhor compreensão do contexto para o surgimento da série de horror contemporâneo *Penny Dreadful*, o que contribuirá para a realização das análises contidas no capítulo 3.

2. CAPÍTULO 2 – O HORROR NO AUDIOVISUAL: DO CINEMA À TV²¹

Uma vez que o objeto de pesquisa se desenvolve a partir de personagens clássicos do horror e se insere no formato seriado, o capítulo 2, intitulado “O horror no audiovisual: do cinema à TV”, tem por objetivo citar algumas produções no cinema e na televisão ao longo dos anos, desde o surgimento do cinema até os dias atuais, destacando particularidades que, de alguma forma, tornaram tais produções inovadoras ou diferenciadas para o período em que foram produzidas.

O objetivo do capítulo é sinalizar alguns dos ciclos que são possíveis de se observar no gênero, bem como citar algumas abordagens que romperam com estes ciclos, contemplando novas perspectivas para o gênero. Busca-se, assim, por meio do estudo contido neste capítulo, uma melhor compreensão do objeto de pesquisa e a investigação de possíveis inspirações contidas em obras anteriores.

Cabe destacar que, uma vez que se trata de um capítulo que traz uma visão panorâmica, foram mantidas propositalmente percepções do autor em relação à algumas produções audiovisuais como forma de provocar reflexões em relação a amplitude das obras aqui citadas.

2.1 Narrativas de horror no cinema

Neste primeiro momento do capítulo, serão evidenciadas algumas produções do cinema utilizando as demarcações propostas por Wheeler Winston Dixon em sua obra *A History of Horror* (2010), que organiza as produções do gênero em cinco períodos: *Origins* (Origem), com produções entre os anos de 1896 e 1929; *Classics* (Clássicos), com produções entre os anos de 1930 e 1948; *Rebirth* (Renascimento), com produções entre os anos de 1949 e 1970; *New Blood* (Novo Sangue), com produções entre os anos de 1970 a 1990 e *The Future* (O Futuro), com produções entre os anos de 1990 até o presente.

²¹ As informações técnicas referentes as produções audiovisuais incluídas neste capítulo foram extraídas do site IMDb - Internet Movie Database.

2.1.1. As primeiras produções: 1896 – 1929

Como se pode perceber no capítulo anterior, antes que houvesse filmes de horror, havia narrativas de horror escritas ou faladas, fábulas transmitidas de uma geração para outra e, também, apresentações teatrais destinadas a emocionar e horrorizar o público.

Grande parte dos principais construtos temáticos que exercem fascínio no público originam-se da figura do monstro, do vampiro e do lobisomem. No entanto, as narrativas de horror incorporaram também outros temas que foram surgindo com a própria alteração da sociedade ao longo dos períodos. Um exemplo é o surgimento da figura do *serial killer* no cinema em 1987, no *thriller Um Policial Acima da Lei* (Cop)²². O termo já havia sido utilizado pela polícia na década de 1970²³, porém no final do século XIX já havia casos de assassinatos em série como o próprio caso de Jack, o Estripador, que atuou na periferia de Whitechapel, distrito de Londres e cuja sequência de crimes começou em agosto de 1888 e terminou sem resolução clara em 1889. Outras abordagens também tiveram uma influência considerável no desenvolvimento da narrativa clássica de horror; um exemplo é *The Turn of the Screw* (A volta do parafuso) em 1898, de Henry James, uma das histórias de fantasmas da literatura, que também foi filmada para o cinema em 1961 pelo diretor Jack Clayton com o título *The Innocents*. Também a história de horror psicológico feminista de Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper* (O Papel de Parede Amarelo) em 1899, em que uma jovem é sufocada pelas restrições do patriarcado vitoriano e enlouquece.

O filme de horror tem sido um campo de experimentação e inovação cinematográfica desde o início do século XX. Thomas Edison, um dos precursores do gênero para o cinema, produziu a primeira versão cinematográfica de Frankenstein, dirigida por James Searle Dawley, em 1910; no entanto, este filme foi precedido por uma série de entretenimentos igualmente inquietantes, incluindo o bizarro *Electrocuting a Elephant* (1903) um curta-metragem preto-e-branco que retrata a execução do elefante Topsy através de eletrocussão, veneno e estrangulamento. Também *The Execution of Mary Stuart* (1895), um curta-metragem de um minuto que

²² Disponível em: <http://www.trutv.com/library/crime/serial_killers/predators/hollywood/age_3.html>

²³ O termo serial killer foi utilizado pela primeira vez nos anos 70 por Robert Ressler, agente aposentado do FBI. Cf.: CASOY, Ilana. *Serial killer: louco ou cruel?* 6. ed. São Paulo: Madras, 2004, p 13.

reencena a execução de Maria I da Escócia, sendo um dos primeiros filmes a utilizar atores profissionais e truques de câmera.

O cinema tornou-se um campo repleto de possibilidades para produções do gênero horror, incorporando diversos efeitos especiais, truques e maquiagens muito utilizadas nas apresentações teatrais.

O Solar do Diabo (1896), um curta-metragem francês de dois minutos, é um filme orientado mais para o entretenimento do público do que para propriamente assustar, apresentando recursos relacionados ao gênero fantástico e, por tal atributo, sendo considerado como o primeiro verdadeiro filme de horror²⁴. O filme inicia-se com um morcego se transformando em Mefistófeles, que com a ajuda de seu assistente, conjura entidades demoníacas de um caldeirão, assustando dois homens que entram no castelo. Com força sobrenatural, Mefistófeles consegue desaparecer e se transformar em um morcego, assombrando assim os humanos. Somente no final, um dos homens usando um crucifixo consegue fazer Mefistófeles desaparecer.

Em 1901 Walter R. Booth apresenta o seu curta-metragem de dois minutos *The Haunted Curiosity Shop*. A narrativa apresenta diversos recursos cinematográficos como crânios flutuantes e pessoas desaparecendo no ar. O filme é uma experiência eficaz, envolvente e demonstra as possibilidades técnicas dos efeitos especiais.

Le spectre rouge (1907), dirigido por Segundo de Chomón e Ferdinand Zecca, com tempo de execução de nove minutos, apresenta uma série de ilusões fantasmagóricas, envolvendo um demônio conjurador que levita várias mulheres, encolhendo-as ao tamanho de uma boneca e as aprisionando em uma série de garrafas de vidro. Pintado à mão em tons escuros de vermelho, *Le spectre rouge* é, ao mesmo tempo, uma curiosidade mórbida e um exemplo da força cinematográfica que recentemente surgira.

Quase cem anos após a publicação do famoso romance Frankenstein, de Mary Shelley, surge no cinema a versão de Frankenstein de Thomas Edison. O filme tem um tempo de visualização de dezesseis minutos e, embora considerado longo para o período, permitiu apenas um breve esboço do romance de Shelley. A cena em que Frankenstein dá vida à sua criação, até mesmo em dias atuais, ainda suscita um estranho sentido do desconhecido. O filme, assim como *Le spectre rouge*, é colorido à mão em tons sepulcros de vermelho, azul e roxo.

²⁴ (DIXON, p. 4, 2010).

Figura 15: *Frankenstein* (1910). Direção: Thomas Edison.



Fonte: <https://www.thevintagenews.com/>.

Mais incomum ainda é a produção de 1913 de *O Lobisomem*, dirigida por Henry MacRae. Filmado em locação no Canadá e executado em dezoito minutos, *O Lobisomem* conta a história de uma jovem navajo, Watuma (Phyllis Gordon), que é ensinada por sua mãe a odiar todos os homens brancos e, em caso de sofrer ameaças, se transformar em um lobo para atacá-los. Geralmente considerado o primeiro relato cinematográfico da lenda do lobisomem, o filme infelizmente foi destruído em um incêndio.

Na Alemanha, o ator/diretor Paul Wegener se dedicou a produzir a trilogia de *The Golem* - uma antiga lenda judaica - representa por um monstro de barro com porte enorme feito para proteger os judeus de ataques, mas que em determinado momento passar a ter consciência do que faz. O filme tem uma narrativa relativamente simples, no entanto, revela uma riqueza de potenciais leituras sobre a Alemanha na década de 1920 e o futuro sombrio do próprio país.

O Gabinete do Dr. Caligari (1920) de Robert Wiene é uma obra-prima do horror expressionista alemão centrada em um assassino sonâmbulo chamado Cesare (Conrad Veidt) que, sob a direção do sinistro Dr. Caligari (Werner Krauss), comete uma série de assassinatos brutais em uma pequena cidade. O enredo medonho pode ou não existir apenas na imaginação do narrador do filme, que acaba por se revelar prisioneiro de um asilo de loucos, asilo este dirigido pelo próprio Dr. Caligari.

O cinema teve que esperar por uma interpretação definitiva de Drácula de Bram Stoker até que Friedrich Wilhelm Murnau dirigiu a primeira versão, *Nosferatu* (1922). Essa visão expressionista da figura clássica do vampiro (empregando imagens negativas combinadas diretamente com a impressão positiva de um efeito sobrenatural, fotografia em *stop-motion* para acelerar a ação e outros efeitos) foi ancorada pelo desempenho de Max Schreck no papel principal. Para muitos, a atmosfera pura presente no filme e o seu brilho visual, nunca foram iguais.

Um dos filmes mais bizarros e frequentemente censurados do período é Håxan: *Witchcraft Through the Ages* (1922), de Benjamin Christensen. Produzido na Suécia pela Svensk Filmindustri, Håxan é um ataque direto à religião. Como diretor e cenarista, Christensen detalha a história da feitiçaria da Idade Média em diante. O filme é repleto de cenas de nudez, sadismo e violência que atraíram muitos espectadores da época e ainda retêm seu poder nos dias de hoje.

O ator Lon Chaney, depois de sua carreira teatral e uma vez que já havia começado a trabalhar como figurante da Universal Studios, decide deixar os palcos e se dedicar ao cinema. Devido à sua enorme habilidade quase incomparável com as técnicas de maquiagem, imediatamente foi reconhecido pela indústria do cinema, na qual se tornou conhecido como "O homem das mil faces", devido ao seu aprimorado talento que podem ser notados em filmes como *O Corcunda de Notre Dame* (1923), de Wallace Worsley, *O Monstro* (1925), de Roland West, em que o próprio Chaney interpreta o arquétipo do cientista louco e, talvez, o filme mais famoso, a versão de Rupert Julian de *O Fantasma da Ópera* (1925), que imediatamente tornou-se o papel de assinatura de Chaney²⁵.

²⁵ Informações obtidas em: <https://filmow.com/lon-chaney-a138721/>.

Figura 16: *O monstro* (1925). Direção: Roland West.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Figura 17: *O fantasma da ópera* (1925). Direção: Rupert Julian.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

A percepção de Henry Otto do *Inferno de Dante* (1924), alinhada com o roteiro do futuro diretor Edmund Goulding, foi outro filme extraordinariamente gráfico para o período, no qual um magnata de negócios, Mortimer Judd (Ralph Lewis), adormece lendo o livro de Dante. O *Inferno de Dante* é impregnado de uma intensa sexualidade (semelhante à de *Häxan*), centenas de figurantes com roupas escassas são mostrados mergulhados nas chamas da perdição, criando uma visão adequada de pesadelo.

Figuras de Cera (1924), de Leo Birinsky e Paul Leni, é o primeiro de uma longa série de filmes em que o museu de cera figura como o local central para histórias de mistério e horror. Segundo DIXON (2010, p. 16) “Foi o primeiro filme a transmitir uma ameaça inerente de um museu de cera, no qual os bonecos chegam a vida ou são imbuídos de uma existência artificial através do poder da imaginação.”

Na perspectiva do macabro e do fantástico, Murnau produz *Fausto* (1926), um filme baseado nos escritos de Goethe com uma narrativa centrada no tormento de Fausto (Gösta Ekman), um intelectual que, entediado com o que se tornara a sua vida, vende a sua alma ao Diabo em troca de conhecimento supostamente ilimitado. O filme foi um dos últimos de Murnau na Alemanha, antes de sua emigração para os Estados Unidos e sua morte logo a seguir, em um acidente automobilístico em 1931. Visivelmente atordoante, Fausto põe Mefistófeles (Emil Jannings) contra as forças do céu em uma aposta simples: se Satanás pode seduzir Fausto a aceitar um pacto com ele, então toda a terra cairá sob o controle de Satanás. A imagem de Satanás

envolvendo uma cidade adormecida e insuspeita com sua vasta capa preta e desencadeando uma praga no mundo, é uma das imagens mais inspiradoras do cinema mudo.

Figura 18: *Fausto* (1926). Direção: F. W. Murnau.



Fonte: <https://101horrormovies.com.br>.

The Cat and the Canary (1927), primeira produção em solo americano de Paul Leni, é baseado em uma peça de John Willard e considerado uma espécie de gênese de filmes de casas mal-assombradas, apesar de tal olhar estar mais subentendido do que propriamente explícito. A adaptação de Paul Leni misturou expressionismo com humor, um estilo em que Leni era notável e que os críticos reconheciam como únicos. O filme foi uma das primeiras produções de horror da Universal e é considerado uma espécie de "pedra angular".²⁶

Em *The Man Who Laughs* (1928), de Paul Leni, Conrad Veidt faz o papel de Gwynplaine, um jovem cujo rosto foi desfigurado de modo que suas características se contorcem em um sorriso horrível e permanente. *The Man Who Laughs* é notável por

²⁶ <http://101horrormovies.com.br/11-o-gato-e-o-canario-1927/>

sua maquiagem grotesca e seu cenário perverso, bem como pelo desempenho discreto de Veidt. O filme também é conhecido por ter sido a inspiração para o personagem do Coringa na história em quadrinhos de Bob Kane, Batman. *The Man Who Laughs* foi refeito, de certo modo, pelo diretor William Castle, em 1961, como Mr. Sardonicus.

Figura 19: *The Man Who Laughs* (1928). Direção: Paul Leni.



Fonte: <https://www.vmfa.museum>.

Outros escritores, como Herbert George Wells, produziram uma mistura de romances de horror e ficção científica, juntamente com outros trabalhos mais convencionais, como *A Ilha do Doutor Moreau* (1896), que apareceu pela primeira vez no cinema, apesar de ter tido muitas partes censuradas, com o título *A ilha das almas selvagens* em 1932 dirigido por Erle C. Kenton.

Em 1928, o som definitivamente chegou aos filmes de horror. A era do cinema silencioso fora um período de experimentação fecunda, em que os clássicos literários do passado diversas vezes tinham sido inspiração para as produções cinematográficas e as técnicas já presentes nos palcos teatrais, uma espécie de estratégia para o efeito desejado. Neste sentido, os filmes de horror em muito se inspiraram em uma influência visual considerável, o *Le Théâtre du Grand Guignol* que se especializou em apresentar espetáculos perturbadores, e com uso de muitos efeitos gráficos e violência nos palcos.

2.1.2. Os monstros clássicos: 1930 – 1948

Entre 1931 e 1948, um estúdio dominou a produção de filmes de horror, não apenas nos Estados Unidos, mas em todo o mundo. Esse estúdio foi a *Universal Pictures*, que começou uma série ofensiva de filmes de horror como, por exemplo, em 1931, com *Drácula*, de Tod Browning, baseado na adaptação dos palcos teatrais do romance de Bram Stoker por John W. Balderston e Hamilton Deane. Embora a direção de Browning fosse estranhamente estática, prejudicada pelas restrições da gravação de som inicial, o filme foi uma sensação imediata perante o público e destacou o promissor ator húngaro Bela Lugosi atuando como protagonista.

Figura 20: *Drácula* (1931). Direção: Tod Browning.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

O ator Boris Karloff (nascido William Henry Pratt), a outra grande estrela da Universal nos anos 1930, foi mais sábio em suas escolhas de papéis e também, de certa forma, ambicioso nos negócios. Começando com seu sucesso em *Frankenstein*

de James Whale, que o estabeleceu da noite para o dia como uma estrela de horror, e continuando com *A Noiva de Frankenstein* (1935) também de Whale e *O Filho de Frankenstein* (1939) de Rowland V. Lee, Karloff capitalizou sua fama e, perspicazmente, negociou uma série de contratos lucrativos que lhe permitiram ampliar seu alcance como ator²⁷.

Figura 21: *Frankenstein* (1931). Direção: James Whale.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Enquanto os filmes *Frankenstein* e *Drácula* estavam em produção no início dos anos 1930, Boris Karloff inaugurou outra franquia com o filme de Karl Freund, *A Múmia* (1932), apresentando Karloff como Imhotep, uma múmia imortal que busca vingança contra as suas vítimas através dos séculos. Como na maioria de seus filmes, o desempenho convincente de Karloff destaca-se na narrativa. No entanto, a direção de

²⁷ Informações obtidas em: <https://www.britannica.com/biography/Boris-Karloff>

Freund (como cineasta, ele havia fotografado numerosos filmes na Alemanha, incluindo *Metrópolis*, de Fritz Lang) é hipnótica e, junto com a soberba maquiagem de Jack Pierce, faz este facilmente ser um dos melhores filmes com a temática Múmia.

Enquanto a Universal estava ocupada reciclando seus monstros nos anos 1940, a RKO Radio Pictures iniciou uma série de movimentos completamente inesperados para criar alguns dos mais memoráveis e originais filmes de horror da época. Um dos primeiros desses filmes foi *Zaroff, o Caçador de Vidas* (1932), de Irving Pichel e Ernest B. Schoedsack, a primeira adaptação cinematográfica do conto de Richard Connell, *The Hounds of Zaroff*. O ator britânico Leslie Banks interpreta o conde Zaroff, um louco aristocrata russo que vive em uma ilha isolada provocando naufrágios após alterar as sinalizações que avisam onde estão os perigosos recifes dos corais. Com isso, o seu maior prazer é ter humanos como presas em suas caças.

A MGM nunca foi um estúdio declaradamente de horror, mas *Freaks* (1932) de Tod Browning figura entre filmes pertencente ao gênero. A MGM, estupefata pelos sucessos dos monstros da Universal, encomenda ao roteirista Willis Goldberg "qualquer coisa ainda mais horrível que Frankenstein"²⁸. O filme se caracteriza por apresentar algo na película que parece incomodar, e é justamente este algo um dos seus maiores triunfos, o preconceito. Composto por atores desconhecidos e outra parte por amadores, *Freaks*, quando foi exibido em 1932, causou grande comoção social e em alguns cinemas as pessoas abandonavam as salas de exibição no meio do filme. Após ser arquivado, o filme só foi resgatado durante os anos de 1960 relançado no circuito *exploitation* pelos amantes e pesquisadores do gênero²⁹. É reconhecido pelo conteúdo em suas entrelinhas, e por apresentar uma captura fiel do contexto histórico em que foi produzido.

²⁸ Informações obtidas em: http://cinemalivre.net/filme_monstros.php.

²⁹ *Freaks* foi redescoberto no início dos anos 60 como um filme de contracultura e como um clássico de culto e regularmente exibido durante os anos 70 e 80 em sessões de filmes à meia-noite nos EUA. Em 1994 foi selecionado para preservação no Registro Nacional de Filmes dos Estados Unidos sendo considerado "cultural, histórico ou esteticamente significativo". Informação disponível em: <<https://www.outofgrace.com/a-complete-history-of-exploitation-cinema/>>. Acesso em 25 jun 2019.

Figura 22: *Freaks* (1932). Direção: Tod Browning.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

O homem Invisível (1933), originalmente retratado com grande distinção por Claude Rains e dirigido com estilo e brilho por James Whale, apresenta em sua construção técnicas de sobreposições de imagens e diversos efeitos visuais e especiais. *O homem invisível* é uma adaptação da obra de Herbert George Wells e mistura elementos de terror, comédia e ficção científica. Apresenta o drama de um homem que, perdendo a forma corpórea visível, tinha consigo o grande dilema filosófico das referências morais e éticas em sua vida.

Além de Karloff e Lugosi, duas das principais figuras da década de 1930 e 40, um outro nome deve ser adicionado, Lon Chaney Jr. que aparentemente destinado a nunca alcançar a aclamação de seu famoso pai, destacou-se quando teve a oportunidade, como em seu retrato comovente do obscuro Lennie Small na adaptação feita por Lewis Milestone de *Carícia Fatal* (1939), de John Steinbeck, contracenando com Burgess Meredith. O talento de Chaney veio em *O Lobisomem* (1941), de George Waggner, que também trouxe um novo personagem para a Universal. Chaney Jr. se tornaria uma das estrelas do gênero horror mais reconhecidas dos anos 1940, atuando no mesmo estúdio que o seu pai, ganhando assim certa imortalidade com a criação do papel que representou uma de suas assinaturas, Lawrence Talbot, o Homem Lobo em *The Wolf Man* (1941) dirigido por George Waggner.

Cat People (1942), considerado por muitos o filme que trouxe o horror para o século XX, coloca o telespectador em meio a lendas populares, apresentando Irena Dubrovna (Simone Simon), herdeira de uma maldição que pode transformá-la em uma criatura semelhante a uma pantera, caso fosse beijada pelo esposo. O momento em que Oliver (Kent Smith), seu pretendente a marido, oferece um gato a Irena e o felino reage em fuga de forma imediata, evidencia que algo de estranho se passa, uma situação que se agrava quando vão trocar o animal de estimação por um pássaro e todos os animais da loja ficam perturbados.

Irena e Oliver enfim se casam, embora em pouco tempo a relação dê sinais de enfraquecimento, haja vista os medos de Irena e a aproximação de Oliver com uma colega de trabalho Alice (Jane Randolph).

Jacques Tourneur explora o medo a partir de pequenos episódios e, de forma gradual, vai construindo tensão e terror em torno das personagens e paralelamente envolvendo o espectador. Duas cenas se destacam ao longo da narrativa: a perseguição noturna de Irena a Alice, e a cena em que Alice se vê sem saída dentro da piscina prestes a ser atacada.

Como uma temática de destaque, o filme explora bastante a repressão sexual na personagem Irena, e o horror é construído com uma intensa utilização dos efeitos sonoros e de iluminação para criar um ambiente marcado pela superstição, criando uma atmosfera que valoriza a dúvida e a vacilação. *Cat People* marca, ainda, a primeira de várias colaborações entre o produtor Val Lewton e Tourneur.

Figura 23: *Cat People* (1942). Direção: Jacques Tourneur.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

A *Twentieth Century Fox*, liderada por Darryl F. Zanuck, viu imediatamente as possibilidades de uma unidade de horror após o retumbante sucesso de *Cat People* e rapidamente produziu o filme de Harry Lachman, *O Homem Sem Alma* (1942), um filme no qual um cientista (George Zucco) transforma um gorila em um macaco humanoide.

É neste momento que a Universal começou a "unir" seus monstros para aumentar as receitas de bilheteria no que estava rapidamente se tornando um

empreendimento menos lucrativo. *Frankenstein Encontra o Lobisomem*, dirigido em 1943 por Roy William Neill, foi o primeiro resultado. Apesar de divertidos, esses filmes dissipavam no público a crença no sobrenatural em quase todos os níveis.

A Morta-Viva (1943), de Jacques Tourneur, foi criado nos entornos da RKO usando uma variedade de conjuntos reciclados, roupas e efeitos de iluminação para criar uma ambientação. Betsy (Frances Dee), uma enfermeira canadense, é contratada para cuidar de Jessica Holland (Christine Gordon) e logo se vê enredada nas lutas internas de poder da família Holland. O destaque do filme é uma sequência sem palavras de dez minutos em que Betsy, agora convencida de que a magia vodu é talvez a única chance de tirar Jessica de seu transe, se aventura na selva. Em uma série de imagens de rastreamento bem projetadas, Tourneur leva o espectador ao coração da selva tropical para observar um ritual de vodu que é incrivelmente autêntico em sua apresentação. Este filme, também, foi um sucesso substancial e ofereceu ao público algo mais do que os monstros que a Universal persistiu em reviver em uma sequência atrás da outra.

Os filmes de horror neste período sofreram um certo enfraquecimento e os monstros clássicos apresentavam-se verdadeiramente desgastados diante do público. Eles haviam sido reciclados, juntaram-se a outros e, finalmente haviam sido relegados a comediantes. Ninguém parecia ter qualquer ideia de como restaurá-los com cuidado e inspiração. Além do desgaste dos monstros, outro contexto provocou traumáticas mudanças na consciência do público, impactada principalmente pelos eventos reais ocorridos na Segunda Guerra Mundial, fato que também contribuiu para que o público não mais se assustasse tanto com as figuras dos monstros clássicos.

Na Inglaterra, uma renovação estava em andamento; teria a forma do filme de horror daí em diante e apresentaria ao público uma imagem do gótico repleto de cor e doses crescentes de violência e sexualidade. Talvez o mais surpreendente seja que essa renovação ocorresse em uma mansão no interior britânico, que no início da década de 1950 foi ocupada por um estúdio pequeno e pouco capitalizado, a Hammer Films. Logo a Hammer abandonaria as imitações e, começando com a criação originária de Mary Shelley, reinventaria o filme de horror de uma maneira improvável e antes até então não vista.

2.1.3 Novas abordagens pós-guerra: 1949 – 1970

Le sang des bêtes (1949), dirigido por Georges Franju, apresenta a realidade dentro dos matadouros, porém o faz de uma maneira diferente, contrastando a tranquila e apática vida na cidade de Paris do pós-guerra com a dura e ensanguentada condição de animais abatidos dentro dos matadouros. Em meio as belas imagens da cidade, da calmaria e badalar dos sinos das igrejas, animais são mortos de forma brutal em nome da humanidade. Como a própria narração diz “As pessoas têm que comer”.

Neste mesmo período Henri-Georges Clouzot apresenta *O Salário do Medo* (1953), sobre quatro homens desesperados lutando para transportar duas cargas instáveis de nitroglicerina por estradas repletas de montanhas perigosas em uma selva sul-americana. *O Salário do Medo* é um filme de tensão e um ininterrupto desespero humanista, uma história de horror da vida real com o capitalismo como o vilão claramente definido no filme.

Em outros países ao redor do mundo, diversas produções inscritas no gênero horror foram produzidas. Kenji Mizoguchi, um dos mestres do cinema japonês, criou em 1953, *Ugetsu* um dos contos mais delicados e evocativos do cinema com abordagem do sobrenatural. Baseado em histórias de Akinari Ueda de 1776, *Ugetsu* foi um dos primeiros filmes japoneses a ser exibido nas telas de cinema no Ocidente, e não é apenas um clássico inserido no fantástico, mas também um drama histórico japonês. O filme inova em diversos aspectos, como por exemplo, no uso constante da câmera móvel com enquadramentos e ângulos aprimorados, o que não representava tão somente um estilo do cineasta, mas uma maneira de expressar visualmente as emoções e circunstâncias de seus personagens.³⁰

³⁰ JACOBY, Alexander. Cinema asiático. In: KEMP, Philip (Ed.). *Tudo sobre cinema*. Tradução de Fabiano Morais et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 210-213.

Figura 24: *Ugetsu* (1953). Direção: Kenji Mizoguchi.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Durante esse mesmo período, o diretor japonês Ishiro Honda dirigiu uma longa série de filmes de monstros épicos, começando com *Godzilla* (1954). Os filmes de Honda frequentemente apresentam monstros gigantescos, incluindo Mothra (uma mariposa gigante), Ghidorah (um dragão de três cabeças) e Rodan (um enorme pterodáctilo acidentalmente trazido de volta à vida), que repetidamente devastam Tóquio e seus arredores em sequências de destruição.

Nos anos seguintes, Clouzot apresenta *Diabolique* (1955), um conto de assassinato, traição e intriga em um internato provinciano francês com tons nitidamente sobrenaturais. O filme tornou-se aclamado pela crítica dos anos 50 no gênero horror.

Filmes de horror britânicos nos primeiros cinquenta anos do cinema eram relativamente poucos e distantes entre si, mas quando a Hammer Films finalmente surgiu no cenário em 1957, apresentou produções que provocaram uma mudança no filme de horror. Um exemplo é *A Maldição de Frankenstein* (1957) dirigido por Terence

Fisher, que revisita clássicos britânicos como o monstro de Frankenstein e Drácula de uma maneira que era ao mesmo tempo contemporânea e totalmente original.

Drácula – O vampiro da noite (1958), filme que somente no último minuto foi adaptado para uma produção em cores, foi um marco para todos os envolvidos. O roteiro de Jimmy Sangster, juntamente com a performance de Peter Cushing, a interpretação de Christopher Lee, e o uso de cores e *design* de produção da Hammer, combinados com a empenhada direção de Terence Fisher, fizeram do filme um sucesso instantâneo, promovendo ao reconhecimento imediato as duas estrelas do filme, Peter Cushing e Christopher Lee.

Drácula – O vampiro da noite foi um sucesso tanto quanto *A maldição de Frankenstein*, e continua sendo para muitos não apenas um dos melhores filmes da Hammer, mas também uma das adaptações cinematográficas mais expressivas de Drácula. Terence Fisher tornou-se conhecido pela sua arte e pela escolha em não exibir as figuras dos monstros semelhantes aos antigos filmes da Universal. A escolha de Fisher contemplou uma abordagem com um viés profundamente religioso, permitindo que o assunto fosse abordado com um tom de veracidade. No papel de Drácula, Christopher Lee era suave, charmoso, aristocrático e solitário quanto aos seus propósitos. Os cenários eram desprovidos do sentimento bolorento dos filmes da Universal e Fisher introduziu outro elemento ao mito de Drácula: o dinamismo sexual do vampiro, aspecto que anteriormente Lugosi já havia insinuado em *a Volta do Vampiro* de 1944, mas foi Fisher quem percebeu o potencial naturalmente sexual de Drácula, dado que, na maioria das vezes, a sedução, poder e domínio do conde iam ao encontro às frustrações sexuais de suas vítimas.

Desde o final da década de 1950 a Hammer trabalhou com afincos nos serviços de Peter Cushing e Christopher Lee como astros principais. Vinte anos depois, ambos estavam velhos e ninguém havia sido preparado para substituí-los. Também não conseguiu desenvolver novos talentos de diretores; enquanto autores estadunidenses como John Carpenter, George Romero, Tobe Hooper, Wes Craven e outros, estavam transitando em direção aos filmes de horror.

Uma obra-prima foi *Olhos sem rosto (1960)* de Georges Franju, no qual a trama centra-se nas tentativas de um cirurgião conhecido por seus trabalhos sobre heteroplastia, e que para tentar restituir a beleza da filha que anteriormente sofrera um acidente no qual teve o rosto completamente desconfigurado, o cirurgião, com a

ajuda de uma enfermeira, sequestra e mutila moças para fazer as cirurgias experimentais de enxerto de pele na filha

Figura 25: *Olhos sem rosto* (1960). Direção: Georges Franju.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Igualmente perturbador foi *Peeping Tom* de Michael Powell, de 1960 no qual se desenvolve na perspectiva do assistente de cinema Mark Lewis (Carl Boehm) que assassina uma série de jovens com sua câmera que tem acoplada um instrumento perfurante. *Peeping Tom* foi a primeira incursão de Powell no gênero de horror, e foi elaborado com sua costumeira ostentação e ousadia, mas o assunto era radical demais para a época.

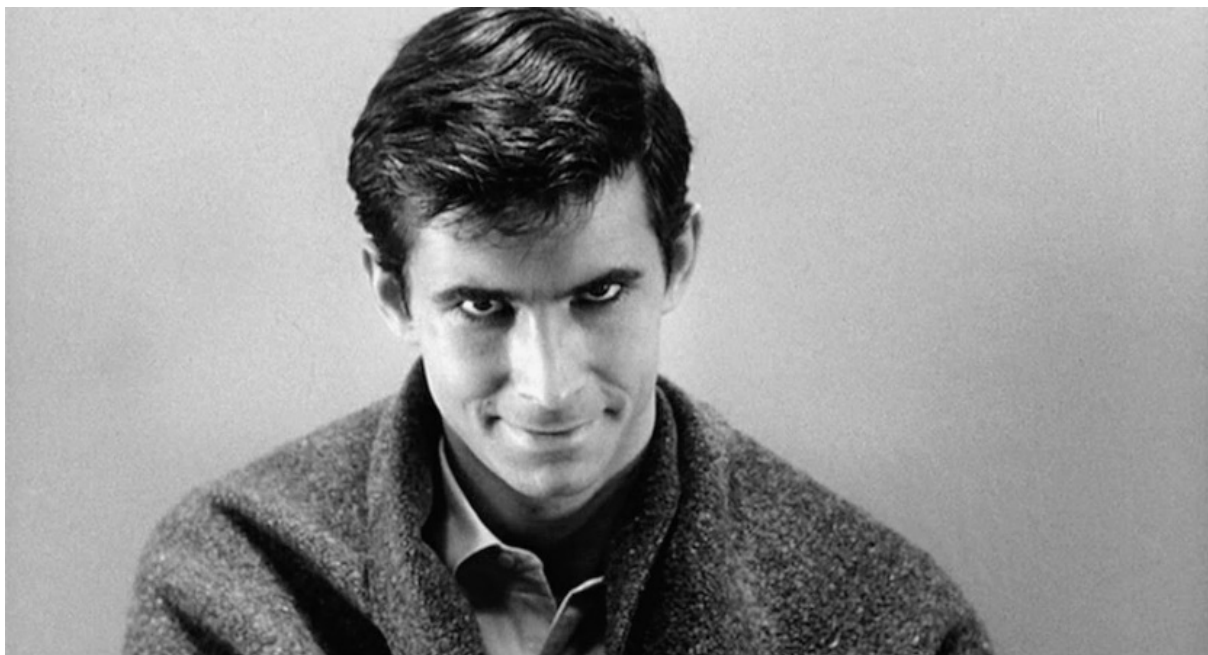
Figura 26: *Peeping Tom* (1960). Direção: Michael Powell.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

O filme que realmente encerrou a década de 1950 e lançou novos horizontes para o filme de horror foi *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock, um filme surpreendente e brutal com elementos de horror significativos (morte violenta, uma antiga casa escura) de um cineasta conhecido pela carga de suspense de seus filmes. O filme trouxe ao conhecimento do público um dos mais assustadores e memoráveis personagens já vistos. Norman Bates (Tony Perkins) trazia consigo uma personalidade dividida, sendo uma parte dominada pela influencia de sua mãe já falecida, mas que na mente de Norman sentenciava de morte qualquer um que se aproximava do filho. Tal estratégia funciona como um meio de manter o filho em um mundo pequeno, fechado e claustrofóbico. O filme alterou as convenções do gênero, apresentando ao público uma produção perturbadora e inesperada.

Figura 27: *Psycho* (1960). Direção: Alfred Hitchcock.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Na Itália, Mario Bava estava se destacando com seus filmes *giallo* elegantemente violentos. A palavra *giallo* (amarelo), relaciona-se com uma série de romances de bolso baratos, com capas amarelas que definiram o subgênero em seu formato literário. Rompendo com audiências internacionais com *A Máscara do Demônio* (1960), que a AIP incorporou e lançou em 1961 como *Black Sunday*. Bava quase que imediatamente se tornou na Itália a mais importante figura de diretor do gênero horror durante este período.

O cinema americano com seus monstros da Universal foi o primeiro a explorar o potencial do gênero horror nas décadas de 30 e 40. Em seguida, na década de 50 e 60, o cinema britânico, por meio da Hammer, trouxe enorme contribuição ao gênero ao incorporar temáticas sexualizadas e personagens emblemáticos. Porém, foi o cinema italiano o responsável pelo aperfeiçoamento do gênero em sua dramaturgia do medo apresentando histórias que se desenvolvem em tempos remotos; crimes com alto teor de violência; narrativas carregadas de sugestividade que desencadeiam a construção de uma atmosfera que evoca o sobrenatural; camadas ambíguas e amorais na psique dos personagens além de uma opulência visual proporcionada pela variedade de paletas de cores.

The Innocents (1961) de Jack Clayton, baseado na obra de Henry James *A Volta do Parafuso* (*The Turn of the Screw*), publicada em 1898, foi outro filme que, de

maneira inovadora, conseguiu trazer, ao mesmo tempo, características do expressionismo alemão, contendo imagens que exploram o contraste entre preto e branco, porém não de uma forma acentuada ou brusca, e sim com leveza, optando pelo uso de sombras carregadas de uma sensação sinistra. O filme constrói uma atmosfera aterrorizante e diversas cenas emblemáticas são apresentadas ao espectador, como por exemplo a mulher de preto que surge no lago repentinamente, o momento em que a governanta visualiza um homem no alto de uma torre, e nas cenas finais com a governanta, o menino e o fantasma, produzindo um terror primoroso.

Figura 28: *The Innocents* (1961). Direção: Jack Clayton.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Outro filme profundamente peculiar, dada a sua amoralidade pura, é a produção independente de Joseph Green, *O cérebro que não morreria* (1963), na qual o Dr. Bill Cortner (Jason Evers), um cientista inescrupuloso, leva sua noiva, Jan Compton (Virginia Leith), para um passeio de carro noturno que resulta em sua decapitação em um acidente horrível. Cortner agarra a cabeça de Jan, a envolve em uma toalha e a leva para seu laboratório no porão, mantendo assim a cabeça de Jan viva, consciente e falante até encontrar um corpo adequado para substituir o de Jan, que foi destruído nos destroços. Ao percorrer os clubes de *strip-tease*, o Dr. Cortner atrai uma variedade de jovens para sua casa com seus encantos, certos de que Jan aprovará o que ele está fazendo. Mas Jan não quer nada disso, quer apenas morrer. Fato é que esta não é a primeira experiência questionável do Dr. Cortner; na verdade, ele tem trabalhado na criação de um ser humano sintético por um bom tempo e

mantém uma "coisa" monstruosa trancada em seu armário de laboratório, representando a soma total de todos os seus erros. Jan desenvolve uma conexão telepática com o ser, e no *clímax* do filme, ele sai de sua prisão e mata o Dr. Cortner enquanto o laboratório explode em chamas. O filme termina com o monstro destruindo a cabeça de Jan e também todo o trabalho de Cortner.

Roman Polanski, nascido na França, mas criado na Polônia, tinha uma abordagem mais naturalista do gênero horror, traço que ele havia aprimorado ao longo de suas inúmeras produções como, por exemplo, o *thriller* psicológico *A Faca na Água* (1962), no qual um jovem se envolve em um jogo perturbador de gato e rato com um casal mais velho. Essa característica foi seguida em pouco tempo por seu filme *Repulsa ao Sexo*, lançado em 1965, no qual Catherine Deneuve vive Carole Ledoux, uma jovem que se depara imersa a uma loucura em um *flat* desocupado e abandonado em Londres. O isolamento de Carole do resto da sociedade está nitidamente delineando suas interações (ou falta delas) com as pessoas ao seu redor. A certa altura, ela imagina que o corredor principal do apartamento ganhou vida com mãos humanas, tateando-a enquanto ela tenta resistir aos avanços anônimos. *Repulsa ao sexo* foi um grande sucesso no Ocidente, e fez Polanski ser mais reconhecido ainda como diretor.

Similarmente sinistro e perturbador é o seu filme lançado em 1968, *O Bebê de Rosemary*. A narrativa se passa em Manhattan e apresenta a inicialmente tranquila vida de Rosemary Woodhouse (Mia Farrow) e o seu marido Guy Woodhouse (John Cassavetes). Porém esta tranquilidade se rompe quando eventos estranhos começam a acontecer e Rosemary percebe que o que é familiar pode muitas vezes se revelar estranhamente assustador. O filme pinta um retrato perturbadoramente convincente do mal sofisticado. *O bebê de Rosemary* fez até os aspectos mais inocentes da vida cotidiana e simples parecerem sinistros.

Em 1968, um diretor de comerciais de televisão reuniu um grupo de amigos e técnicos e filmou, ao longo de vários fins de semana, um filme que foi um completo afastamento de todos os que haviam surgido até então. Em *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), George Romero usou atores não profissionais em muitos dos papéis, filmou em preto e branco no estilo documentário e escalou um afro-americano (Duane Jones) como Ben, o engenhoso líder de um grupo de estranhos que se encontram presos em uma casa solitária sob ataque de zumbis.

O grupo sofre ataque, as crianças são transformadas em mortos-vivos, um jovem casal é martirizado ao tentar escapar e Ben, tendo sobrevivido ao ataque noturno que deixou todos os seus companheiros mortos, é baleado na manhã seguinte, confundido com um zumbi, por um xerife adjunto que trabalha com um esquadrão de limpeza. O cenário do filme é desgastado, brutal e implacável, aspectos que tornam o filme ainda mais real. Quando os zumbis se alimentam das entranhas de suas vítimas, é possível ver detalhes em termos gráficos.

Romero cogitou a ideia de cortar as sequências mais explícitas (*close-up* de zumbis comendo entranhas), mas depois decidiu que essas cenas dariam para *A Noite dos Mortos-Vivos* o potencial necessário para distanciá-lo das demais produções. Assim, um novo nível de violência cinematográfica surgiu e o filme de horror incorporou esta mudança.

Figura 29: *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968). Direção: George Romero.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Alguns anos depois, Wes Craven elevaria ainda mais este potencial de violência com *Aniversário Macabro* (1972) em que duas jovens são estupradas e assassinadas e em seguida a vingança contra os assassinos é mostrada em detalhes cruéis e impiedosos. O valor histórico do filme para o cinema de horror é inegável e a narrativa cumpre o papel a que se propôs, ou seja, chocar, assustar e provocar uma estranha sensação de desconforto durante quase todo o tempo de exibição. O impacto

casusado foi suficiente para lançar Craven em uma carreira prolífica como diretor de filmes de horror, especialmente com as séries *A Hora do Pesadelo* e *Scream*.

Mais ou menos neste mesmo período em que Craven estava apresentando *Aniversário Macabro* (1972), Tobe Hooper estava em andamento com o seu próprio filme, *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), detalhando a vida de um grupo de forasteiros que matam qualquer um em seu território e depois cortam os corpos para se alimentarem. As pessoas que moram na fazenda isolada onde a maior parte da ação do filme acontece não têm nenhum remorso em matar um ser humano. Leatherface (Gunnar Hanson), que usa a motosserra, considera o mundo como um grande matadouro gigante. A inspiração de Hooper partiu dos crimes do assassino em série Ed Gein (1906-1984) acompanhado da cobertura da mídia em relação aos atos de violência na cidade de San Antônio. O filme apresenta conteúdo violento e teve dificuldade para encontrar um distribuidor. Apesar do sucesso que fez, foi banido em diversos países e vários cinemas deixaram de exibi-lo em respostas às reclamações de violência contidas na película. Ao longo dos anos, o filme foi adquirindo novos olhares e atualmente é considerado como um clássico *cult* do cinema e um dos filmes mais influentes do século XX.

Figura 30: *O Massacre da Serra Elétrica* (1974). Direção: Tobe Hooper.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Talvez nenhuma figura nos cinemas dos anos 1970 e 80 possa mais efetivamente resumir a vida às margens da sociedade do que o diretor David Lynch. *Eraserhead*, lançado em 1977, filmado em preto e branco fantasmagórico, documenta a existência tediosa e niilista de Henry Spencer (Jack Nance), sua namorada, Mary X (Charlotte Stewart) e um bebê sem músculos nem pele, com órgãos internos mantidos por ataduras e que chora incessantemente. O filme de oitenta e nove minutos se tornou uma sensação quando foi exibido no Elgin Theatre em Nova York, e a carreira de Lynch foi posta em evidência.

Em 1980, Lynch direcionou a sua arte para os longas-metragens com *O Homem Elefante*, já com o interesse mais voltado para projetos pessoais. Após *Duna* (1984), foi direto para *Veludo Azul* (1986), um de seus filmes mais conhecidos e aclamados que apresenta o jovem estudante universitário Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) e sua namorada Sandy Williams (Laura Dern) os quais descobrem que por trás das cercas brancas de sua supostamente pacífica cidadezinha, há um mundo de erotismo violento personificado por Dennis Hopper (Frank Booth), um psicopata

que mantém a sádica relação com a bela cantora de cabaré Isabella Rossellini (Dorothy Vallens). Os filmes de Lynch são produções singulares que se distanciam de diversas produções de horror do período ao se permitirem e explorarem campos inimagináveis da mente e subconsciente.

Na década de 80 o horror não estava escondido em algum castelo remoto nas montanhas ou em alguma tumba. Pelo contrário, estava próximo e era apresentado sem preâmbulo. Em 1980, quando o produtor de *Aniversário Macabro* (1972), Sean S. Cunningham, começou sua própria franquia com as incontáveis vítimas de Jason Voorhees em *Sexta-feira 13*, o foco até então em grande vinculado ao desempenho do elenco, foi desviado. O futuro do horror era violência, crueldade e abundância de sangue. Nada menos bastaria para chocar uma geração que assistiu à guerra do Vietnã se desdobrar todas as noites na televisão, com sua contagem extensa de mortos de forma horrível que a cada dia aumentava e novos recrutas sendo enviados diariamente para matar ou ser morto. O novo filme de horror apresentava um horizonte interminável de dor e medo, não mais uma fuga, mas uma acusação do modo como era ou havia se transformado a vida real.

2.1.4 Sangue, franquias e pluralidade de abordagens: 1970 – 1990

A partir do ano de 1970, a rigidez da censura em torno dos filmes de horror ficou mais flexível e as narrativas que surgiram a partir deste período tinham pouco em comum com seus antecessores, exceto por um aspecto: elas horrorizavam genuinamente os espectadores. Os filmes de horror, como tem sido exposto neste trabalho, operam nas margens cinematográficas, redefinindo continuamente o que realmente horroriza, assusta e/ou até causa repulsão ao público; caso contrário, deixam de ser horríveis.

O pioneiro Herschell Gordon Lewis percebeu isso quando criou *Banquete de Sangue* (1963), o primeiro filme ultraviolento com grandes quantidades de sangue e sadismo sendo universalmente insultado devido às cenas contidas no filme. De muitas maneiras, os filmes de Lewis abriram o caminho para muitas das franquias lucrativas da década de 1970 até a era atual. Estas produções se tornaram cada vez mais mecânicas na medida que as audiências se tornavam progressivamente familiarizadas para assistir dor e sofrimento na tela, seja como uma maneira de escapar da realidade - uma espécie de fuga pela indiferença ao sofrimento dos outros -, ou simplesmente como mero entretenimento. Lewis estava usando a fórmula do *Le*

Théâtre du Grand-Guignol como seu guia e estava bem ciente do que estava fazendo. As franquias de horror mais longas da era contemporânea foram a série de filmes *Sexta-feira 13*, *A hora do pesadelo*, *Saw* (Jogos Mortais), *Scream* e *O massacre da serra elétrica* - todos trafegando na mesma estética do uso intenso de violência. As franquias governaram os anos 70, 80 e 90, quando um título muitas vezes gerava seis ou sete sequências.

À medida que as franquias de horror se estenderam no final dos anos 70 até o presente, vários filmes singulares também chamaram a atenção do público; um bom exemplo é *O exorcista* (1972), de William Friedkin. O filme traz como enredo, Regan MacNeil (Linda Blair), que após ser possuída por um demônio, requer sessões de exorcismo para remover a presença maligna. Roteirizado por William Peter Blatty de seu romance *best-seller*, a medida que a narrativa se desenvolve o filme se transforma em um catálogo de efeitos ultrajantes: a jovem se masturba com um crucifixo, sua cabeça gira em um círculo de 360°, vomita bile verde e sua cama levita do chão em uma sala repentinamente gelada, enquanto a criança endemoninhada amaldiçoa violentamente todos aqueles que se opõem a ela.

O Exorcista é aquele raro filme de horror que, diferentemente de muitas produções notáveis do gênero, foi levado a sério pela indústria e pela crítica. O filme reacendeu o debate público não só sobre o gênero, mas também sobre a natureza do bem e do mal. Naturalmente, inspirou uma série de produções.

Figura 31: *O exorcista* (1972). Direção: William Friedkin.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Dario Argento, embora possua uma dívida pictórica e temática ao trabalho de Mario Bava, produziu filmes como *Quatro Moscas no Veludo Cinza* (1971) e *Profundo rosso - Prelúdio Para Matar* (1975) que apresentam uma originalidade de visão com edição de fotografia que usa cores vibrantes, além da perturbadora trilha sonora. Uma de suas produções mais marcantes é *Suspiria* (1977) em que a estudante de balé Suzy Banyon (Jessica Harper) chega à Alemanha com objetivo de aprimorar seus estudos de dança numa conceituada academia, mas logo se vê envolvida em um turbilhão de assassinatos e violência orquestrada pela diretora Madame Blanc (Joan Bennett). O filme estabeleceu um padrão para a violência gráfica e o uso elegante de *design* de cores e decoração de cenários, influenciando cineastas como John Carpenter, Wes Craven e George Romero. Como estilista e pioneiro, Argento é uma das principais figuras do horror italiano nos anos 70 e 80.

Carrie, a Estranha (1976), com a jovem Sissy Spacek, é talvez uma das histórias que mais representa os desafios da adolescência. O filme é considerado um clássico do gênero e a adaptação demonstra uma habilidade do diretor Brian de Palma de trazer para a tela de forma memorável o conteúdo do romance de Stephen King. O filme trabalha ao mesmo tempo três núcleos diferentes: a opressão em Carrie provocada pela religiosidade deturpada de sua mãe; o incessante *bullying* sofrido na escola por Carrie e a descoberta da jovem dos seus poderes sobrenaturais. Por fim, muito do que se discute no filme relaciona-se não com o teor de violência provocado por algumas cenas e sim nas questões psicológicas e comportamento humano.

Figura 32: *Carrie, a Estranha* (1976). Direção: Brian De Palma.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

A produção de Richard Donner de *A profecia* (1976) refinou ainda mais o conceito popular da criança demoníaca como figura de fantasia. O filme também foi considerado violento e apresentou extremas representações da mutilação humana com a imagem da criança como demônio. Damien Thorn (Haverty Spencer Stephens) é responsável por uma decapitação, um enforcamento, um empalamento e uma queda fatal por um lance de escadas. Entre esses incidentes, Damien é chamado a fazer nada mais do que existir dentro dos termos da narrativa do filme. A mera presença física de Damien serve como um símbolo instantaneamente compreensível de destruição. Junto com a intensidade viciosa de suas representações vívidas de violência horrível, o filme termina de uma maneira que é, ao mesmo tempo, cinicamente comercial (garantindo a produção das duas sequências que se seguiriam) e triunfantemente perturbadora. De muitas maneiras, *A profecia* representa a suprema elevação da "criança como monstro": embora episódios subsequentes da série e outros filmes similares tenham se esforçado para superar os efeitos gráficos do original. A morte sem sentido do pai adotivo de Damien (Gregory Peck) no final, efetivamente ressalta a completa incapacidade de médicos, padres, psiquiatras, professores e do pai em lidar com o sobrenatural.

Em maio de 1978, John Carpenter escreveu o roteiro de *Halloween* com a produtora Debra Hill e depois filmou em meros vinte dias por US\$ 325 mil. Além de apresentar Jamie Lee Curtis para o público, o filme lançou uma das franquias lucrativas da história do cinema. O filme estreou em outubro como um lançamento independente, mas logo atraiu a atenção generalizada e se tornou um fenômeno, levando à carreira de Carpenter como diretor principal de múltiplas funções de Hollywood. *Halloween* é um filme de horror com uma narrativa relativamente simples, mas com efetiva história de fundo e um notável desempenho.

Enquanto *Halloween* estava avançando em suas franquias, John Carpenter estava ocupado com uma série de filmes elegantes, inventivos e originais. Em 1980, dirigiu a história fantasmagórica *A Bruma Assassina*, um dos seus filmes mais atmosféricos e contidos, em que quase nada é mostrado, sendo o mal apenas sugerido, porém uma sugestão que aumenta cena após cena.

De muitas maneiras, um remake do *The Thing de Another World* de Howard Hawks e Christian Nyby, desta vez intitulado *O Enigma de Outro Mundo* (1982), é a assinatura de Carpenter e um dos seus trabalhos mais bem realizados à partir de uma visão niilista de um grupo de exploradores em uma estação na Antártida. Liderados pelo engenhoso R. J. MacReady (Kurt Russell), eles batalham contra uma monstruosidade mutante de outro mundo, capaz de assumir qualquer forma que precise para sobreviver. O roteiro de Bill Lancaster é implacável e os ainda impressionantes efeitos especiais de Rob Bottin (o filme pertence à era pré-digital) dão ao filme um ar de autenticidade perturbadoramente real e profundamente inquietante.

Baseado no conto de Ray Nelson, *Eight O'Clock in the Morning, Eles vivem* (1988) apresenta em sua narrativa uma trama bem construída e uma espécie de crítica a sociedade do consumo e cega por não enxergar um dominante poder superior que tudo controla. Apresenta Roddy Piper (George Nada), lutador de WWF que ao usar um "óculos de sol" o faz enxergar "a verdade": pessoas que não são humanas e que estão infiltradas na sociedade e retratam a elite mundial que controla o mundo.

Uma franquia que aproxima o horror de outro gênero, a ficção científica, e que se diferencia em relação às temáticas do período é *Alien* (1979) de Ridley Scott. O enredo do filme é simples e bem conhecido, uma nave espacial, a Nostromo, guiada por um computador e com seus tripulantes que, em resposta a um sinal de socorro,

pousa em um planeta aparentemente deserto. Sem o conhecimento de todos os membros da tripulação, exceto o Oficial de Ciência Ash (Ian Holm), que na verdade é um robô, o verdadeiro objetivo da viagem não programada do Nostromo é capturar uma espécie de forma de vida alienígena. O intruso rapidamente se mostra letal, eventualmente matando todos os membros da tripulação, com exceção do subtenente Ripley.

Os Filhos do Medo (1979) de David Cronenberg apresentou o ícone de horror da Hammer Oliver Reed como o Dr. Hal Raglan, um psicólogo enlouquecido cuja "terapia" consiste em convencer seus pacientes a criar manifestações físicas de sua raiva interior; mais notavelmente, uma paciente do sexo feminino, interpretada por Samantha Eggar, que canaliza seu ódio para a criação espontânea de um grupo de crianças assassinas.

The Fly (1986), também de Cronenberg, é um daqueles filmes que não se consegue esquecer, dadas as inúmeras sensações que provoca. Com uma maquiagem grotesca e repulsiva, a narrativa é uma mescla equilibrada de diversos gêneros, entre os quais figura ficção-científica, suspense, horror, humor, fantástico, terror biológico, humor e romance. Além da relação bastante forte entre tecnologia, corpo, ciência e sexo, o filme permite uma interpretação e uma relação com uma iconografia de medo que já estava configurada na mente da população dado o início de uma das mais assustadoras epidemias contemporâneas, a transmissão do vírus HIV. De todos os diretores citados neste trabalho, Cronenberg parece ser, ao mesmo tempo, o mais acessível e, no entanto, o mais misterioso, habitando em um terreno psíquico que é exclusivamente seu.

Os filmes *Splatter* dominaram a década de 1970, mas *Holocausto Canibal* (1980) de Ruggero Deodato, um filme de terror/splatter italiano, está em uma categoria diferenciada. Pretendendo apresentar um "filme perdido" documentando o destino de uma expedição antropológica nas profundezas da floresta amazônica, *Holocausto Canibal* mostra a narrativa ficcional de uma equipe de filmagem que decide se aventurar na exploração da floresta amazônica, de forma irresponsável e sem nenhuma preocupação em respeitar as culturas indígenas locais. Após o desaparecimento da equipe o professor Harold Monroe (Robert Kerman) de Nova York, antropólogo cultural, concorda em liderar uma missão de resgate para descobrir o paradeiro da equipe. Com a ajuda de seu guia, Chaco Losojos (Salvatore Basile) e um assistente, Monroe e seu grupo encontram a vila onde a equipe de filmagem

desapareceu e são recebidos com violência e hostilidade. Eventualmente, Monroe é levado por tribos para um memorial improvisado feito dos ossos da equipe de filmagem, e ele percebe que sua única preocupação agora é sair vivo. *Holocausto Canibal* é um filme que é literalmente um documento da "desumanidade do homem para com o homem". Em suma, o espectador de *Holocausto* compartilha a cumplicidade do empreendimento vendo o filme; o efeito final é de tristeza e desespero.

O Iluminado (1980), de Stanley Kubrick, é uma adaptação do trabalho de Stephen King para o cinema com destaque entre diversos atributos à qualidade das imagens e a própria arte do cinema em si. O escritor Jack Torrance (Jack Nicholson) muda-se, juntamente com a sua esposa Wendy (Shelley Duvall) e seu filho Danny Torrance (Danny Lloyd), para um hotel deserto nas Montanhas Rochosas do Colorado para assumir o trabalho de cuidador do hotel no período de inverno. Como um dos muitos protagonistas de Stephen King, Danny tem um dom que lhe permite vislumbrar o passado violento e assustador do hotel, bem como a incipiente descida do pai à loucura. Enquanto o hotel deserto e congelante toma conta da família, Jack é afetado pelo desconhecido, digitando repetidamente "*All work and no play makes Jack a dull boy*" (Muito trabalho e pouca diversão faz de Jack um garoto entediado), em vez de trabalhar em seu livro. Em determinado momento, Jack finalmente enlouquece. Kubrick foi bem além de recompensas e sustos fáceis em sua versão de *O Iluminado*, que é claro, faz do filme eficaz e o que o separa, em sua ponderação e relativa contenção, de muitos dos filmes de terror mais explícitos dos anos 1980.

O filme de terror de Brian de Palma, *Vestida para Matar* (1980), confundiu sexo, violência e performatividade com um *thriller* estrelado por Angie Dickinson (Kate Miller), uma entediada esposa que procura satisfação momentânea em um encontro à tarde com um estranho anônimo no *Metropolitan Museum of Art*. Depois de fazerem sexo, o homem adormece e Kate, curiosa para saber mais, lê seus documentos e descobre que ele foi diagnosticado com uma doença letal. Kate foge, mas esquece sua aliança de casamento: ao retornar para recuperá-la, é cortada até a morte no elevador do prédio por uma misteriosa mulher loira. Assim, como em *Psycho*, a personagem que à primeira vista parece ser a protagonista do filme é morta logo nas cenas iniciais. O equilíbrio de *vestida para matar* é uma narrativa complexa de traição, insanidade e intriga, com Michael Caine no papel chamativo do Dr. Robert Elliott,

também conhecido como Bobbi, seu misterioso alter ego que surge sempre que Elliott é sexualmente excitado.

Figura 33: *Vestida para Matar* (1980). Direção: Brian De Palma.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Os diretores, escritores e atores deste período fizeram contribuições significativas para os filmes de terror dos anos 80. Clive Barker, mais conhecido como um autor de ficção de terror, dirigiu *Hellraiser - Renascido do Inferno* (1987) de sua própria obra *The Hellbound Heart*. A narrativa apresenta Larry (Andrew Robinson) e Julia (Clare Higgins) que, ao se mudarem para a casa da família de Larry, não sabiam que no sótão se escondia o irmão de Larry, Frank que anteriormente realizava estranhos rituais e, em um destes, acabou sendo consumido por forças misteriosas. Complicando ainda mais a vida do casal, existe a caixa de quebra-cabeças que representa em algumas interpretações, os confins fechados da câmara de tortura, o corpo selado dentro de si durante o ato de tortura, a caixa preta da câmera de cinema, o corpo que incapaz de suportar mais dor, desmorona por si mesmo, o que faz com que, literalmente, as portas do Inferno se abram, de modo que uma raça de Cenobitas, que existem para infligir dor, invade o mundo dos vivos. *Hellraiser*, além de apresentar uma atmosfera carregada e opressora, apresentou ao público a figura memorável de *Pin-Head* (Doug Bradley), um dos mais icônicos monstros do horror representando os desejos mais obscuros do ser humano.

Também no final dos anos 70, 80 e 90, o horror apresentou assassinos psicopatas em busca de vítimas. Um dos mais notáveis foi Hannibal Lecter, um famoso e brilhante psiquiatra que se revela um maníaco homicida e *serial killer* exibindo um estranho desejo de se banquetear com suas vítimas. A figura de Hannibal

foi apresentada pela primeira vez no romance *Red Dragon*, de Thomas Harris e em seguida Lecter foi trazido às telas em 1986 pelo diretor Michael Mann em *Manhunter* (1986), onde foi interpretado por Brian Cox. No entanto, somente em 1991, Hannibal Lecter penetrou completamente na consciência do público, no filme *O silêncio dos inocentes* (1991), no qual Lecter (Anthony Hopkins) contracenando com Clarice Starling (Jodie Foster) em um trato de “ganhos” mútuos buscam capturar outro *serial killer* conhecido somente como Buffalo Bill. *O silêncio dos inocentes* se tornou um dos poucos filmes de horror a ganhar aclamação crítica quase universal, bem como sucesso nas bilheterias.

2.1.5 Produções contemporâneas: 1990 – Presente

As produções contemporâneas de horror têm oferecido narrativas reflexivas e psicológicas, sendo que algumas estão associadas à angústia provocada pela ameaça mundial do terrorismo nuclear, os trágicos acontecimentos de 11 de setembro, as tensões entre as nações, insegurança geral sentida por grande parte da população mundial, sentimentos estes que foram potencializados pelo colapso econômico de 2008 e ascensão de governos extremistas em diversas nações. Assim, temos uma ampla gama de filmes a serem considerados aqui, refletindo abordagens diferenciadas, haja vista crescentes preocupações temáticas políticas e valores sociais.

No Japão, Hong Kong e Coreia pode-se encontrar o terreno fértil para o filme de horror contemporâneo, onde diretores como Hideo Nakata, Masaki Kobayashi, Takashi Miike e Takashi Shimizu estão florescendo. Os filmes que marcaram a chegada internacional do movimento J-Horror são *Ringu* de Hideo Nakata (*The Ring*, 1998) e *Rasen (Ring: The Spiral)* de Joji Iida juntamente com o filme preto e branco de Shinya Tsukamoto *Tetsuo* (*Tetsuo: Iron Man*, 1989), que levou muito tempo para chegar ao ocidente, mas quase que instantaneamente obteve grande reconhecimento. *Ringu* centra-se em um videotape amaldiçoado que traz a morte a quem se aventura a assisti-lo. Os estúdios de Hollywood iniciaram a produções de *remakes* que fizeram grande sucesso, ajudados por uma tendência memorável de publicidade e campanha que avisava com antecedência os espectadores: "Antes de morrer, você verá o anel."

Audition (1999) de Takashi Miike é outro notório filme do movimento J-Horror. A narrativa apresenta Shigeharu Aoyama (Ryo Ishibashi), um viúvo de quarenta e

tantos anos, que se apaixona (após a realizar uma espécie de Audição para escolha de atrizes para um suposto filme de ação de seu amigo) pela adorável e aparentemente dócil Asami Yamazaki (Eihi Shiina). Porém, Asami não é o que parece, e sim uma manipuladora, sádica, implacável e uma assassina sociopata que realiza rituais de tortura com seus parceiros.

Neste mesmo período, os filmes de horror estadunidenses continuaram a um ritmo incessante, embora tenham assumido muito menos riscos em termos de inovação do que seus equivalentes estrangeiros. Nas décadas de 1970 e 1980 a ênfase estava muito mais em franquias lucrativas, em oposição a filmes que poderiam abrir novos caminhos. No entanto, havia algumas exceções à regra.

A Bruxa de Blair (1999) de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, em uma combinação de filme de 16mm e vídeo usando principalmente atores não profissionais, exibiu uma viagem de acampamento que se transforma em um pesadelo, mostrando, ou pelo menos sugerindo os aspectos realmente horríveis do sobrenatural, ao invés de sobrecarregar a narrativa com um turbilhão de efeitos especiais. Em suma, o filme mostrou algum respeito por seu público e fez os espectadores pensarem sobre o que estavam vendo na tela.

Manoj Nelliattu Shyamalan, que tem como uma de suas características a aproximação de temas fantásticos com o mundo real, criou uma série de filmes de suspense entre eles *O sexto sentido (1999)* - filme que introduziu a frase "Eu vejo pessoas mortas"-, e depois vieram vários outros que apresentaram na tela abordagens incomuns, como por exemplo, *Corpo fechado (2000)* e *Fragmentado (2016)*.

Na Espanha, *Os Outros (2001)* de Alejandro Amenábar adotou uma abordagem similarmente restrita a uma clássica história de fantasmas. Baseado em parte na novela de Henry James *A volta do parafuso* (que serviu de base para o filme de 1961 de Jack Clayton, *The Innocents*), o filme tem em seu elenco Nicole Kidman e Christopher Eccleston. Foi filmado na Espanha e apresenta em sua trama uma viúva solitária com os seus dois filhos e alguns servos em uma casa grande nas Ilhas Britânicas no fim da Segunda Guerra Mundial. Seus filhos são hipersensíveis à luz solar, por isso Grace mantém as janelas da mansão cobertas em todos os momentos. Esperando o retorno de seu marido do campo de batalha, Grace acredita estar mantendo os filhos em segurança. Porém, tudo muda quando novos criados chegam a sua residência para substituir os antigos que de forma misteriosa desapareceram.

A partir deste enredo, os eventos assustadores e sobrenaturais começam a se desenrolar.

Os Outros (2001) demonstrou convincentemente que uma narrativa cuidadosamente elaborada e inteligentemente encenada pode ter sucesso sem o excesso de sangue que muitas narrativas contemporâneas incorporam para captar a atenção do público.

Pertence a este período outro filme singular, o inquietante trabalho de Gaspar Noë *Irreversível* (2002). Com um roteiro inusitado, o filme apresenta cenas impactantes de violência e mostra em detalhes gráficos o estupro de Alex (Monica Bellucci) por um criminoso conhecido apenas como Le Tenia (Jo Prestia). O filme segue o empenho do amante de Alex, Marcus (Vicent Cassel) na tentativa de vingar o crime. Os eventos são apresentados em ordem cronológica inversa e finaliza com a câmera recuando rapidamente e girando, até que seja possível vislumbrar os contornos de uma galáxia.

O cineasta mexicano Guillermo del Toro, com uma gama de projetos como produtor e/ou diretor, apresentou filmes como *A Espinha do Diabo* (2001), *Blade II* (2002), *Hellboy* (2004) e seu filme bem-sucedido *O Labirinto do Fauno* (2006), sendo todos estes filmes perturbadores e desenvolvidos na perspectiva do lado sombrio da existência humana. A visão de Guillermo del Toro é indissociavelmente sua e muitas vezes extrai do seu próprio inventário pessoal de pavor e dor uma violência que incomoda e que se apresenta em seus empreendimentos cinematográficos.

Figura 34: *O Labirinto do Fauno* (2006). Direção: Guillermo del Toro.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

O filme espanhol de Juan Antônio Bayona *O Orfanato* (2007) qualifica-se em sua abordagem ao horror ao tecer a história de Laura (Belén Rueda), que retorna com o marido Carlos (Fernando Cayo) e o seu filho adotivo Simón (Roger Princep) ao orfanato onde viveu quando era criança. Simón logo adquire um companheiro perturbador na figura misteriosa de Tomás, um menino que usa uma máscara enquanto caminha nos corredores e quartos do edifício e sua área circundante. Então, sem aviso, Simón desaparece. Desesperados, Carlos e Laura trazem Aurora (Geraldine Chaplin), uma médium, para ajudá-los a descobrir o paradeiro de Simón. O mistério de seu desaparecimento abrupto é finalmente resolvido, mas apenas confrontando os fantasmas do passado do orfanato, a um custo terrível para Laura e Carlos. Como *Os Outros*, *O Orfanato* é mais uma peça de horror do que qualquer outra coisa, e desenvolve lentamente uma atmosfera sinistra que envolve o espectador.

Para fazer o espectador acreditar no irreal, alguns diretores do gênero horror se esforçam em manter uma parte da consciência do público fixa no real, de modo

que o filme de horror encontre um ponto onde a fantasia e a realidade se fundem em uma mistura satisfatória de medo e antecipação.

Um exemplo de filmes de horror mais sugestivos e não tão violentos, trata-se da franquia *Atividade Paranormal* (2007) de Oren Peli que é construído em formato pseudodocumentário fazendo-o aproximar da realidade. O filme transforma uma história simples de casa mal-assombrada em um suspense aterrorizante.

Figura 35: *Atividade Paranormal* (2007). Direção: Oren Peli.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Talvez um filme sobre vampiros como *Crepúsculo* (2008), de Catherine Hardwicke (2008), seja uma pista inicial para as diversas possibilidades presentes no gênero. Filmado em Washington e Oregon com atores relativamente desconhecidos - na época, *Crepúsculo* se concentra na relação entre os dois protagonistas, Bella Swan (Kristen Stewart) e o vampiro Edward Cullen (Robert Pattinson).

O filme arrecadou mais de US\$ 396 milhões desde o seu lançamento em 21 de novembro de 2008, provando que o público continua ansioso por alguma substância em seus filmes de horror, e talvez um pouco de romance. Sim, a série é principalmente um filme de romance. Mas *Crepúsculo*, também dirigido por uma mulher, congrega os personagens da história e apresenta abordagens diferenciadas em sua trama, fazendo com que o público tenha empatia pela narrativa. Os personagens clássicos dos filmes de horror dos anos 1940 existem não apenas no mundo estrutural, mas

também no real, com os problemas e paixões compartilhados por todos e com os quais se deve saber lidar diariamente de forma significativa.

Outro filme de horror recente e aterrorizante é *A Órfã* (2009) de Jaume Collet-Serra. Trata-se de um conto tensamente tramado de um jovem casal que adota Esther (Isabelle Fuhrman), aparentemente uma criança adorável, mas ao tentar integrar Esther na estrutura familiar, algo acontece, como se descobre somente nos instantes finais do filme. Esther não é uma criança, mas uma mulher adulta afetada pelo nanismo e com uma mania homicida e um forte complexo de Electra. Disfarçada de garota submissa, Esther passa de família em família matando todos as pessoas que bloqueiam seu acesso à figura paterna que ela busca desesperadamente possuir. Em cada caso, o pai, naturalmente, rejeita seus avanços, e Esther reage matando-o também. Esther estrategicamente faz as mortes parecerem uma série de acidentes, fazendo com que as autoridades a considerem uma vítima de circunstâncias trágicas. Assim, o ciclo se repete e a garota é devolvida ao sistema de acolhimento infantil, onde fica à espera que a próxima família a adote.

Martin Scorsese também tem produções que convergem no gênero horror, como, por exemplo, o seu *thriller Ilha do Medo* (2010), no qual o detetive Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio) é enviado para investigar acontecimentos misteriosos em uma prisão isolada na ilha. Uma história do horror em si, não em detalhes gráficos, mas na mente do público, onde o verdadeiro cinema de horror reside.

Há limites para a descrição detalhada da violência; o que se torna necessário talvez é de um retorno ao fascínio dado pelos criadores verdadeiramente imaginativos do gênero, seja no teatro, quando o auditório de teatro escuro prometia não apenas sustos, mas fortes emoções, como também no cinema, ao proporcionar ao espectador a suspensão de sua crença de que o que estava sendo exibido na tela é irreal.

2.2 Histórias de Horror na TV

Após evidenciar algumas produções cinematográficas inscritas na concepção do gênero horror, na segunda parte deste capítulo o interesse da pesquisa desloca-se para uma exposição de algumas produções televisivas e, levando em consideração as diversas possibilidades, tanto do gênero horror, quanto da estrutura seriada, torna-se difícil a afirmação de que uma série pertence de forma delimitada a um só gênero, uma vez que, geralmente, estas se desenvolvem na perspectiva de um conjunto de

gêneros. No entanto, apesar da pluralidade presente no gênero horror, é possível evidenciar alguns elementos e temáticas que aproximam determinadas produções.

The Television Ghost exibida pela W2XAB New York City entre 21 de julho de 1931 a 20 de fevereiro de 1933 é considerada uma das primeiras séries televisivas e apresenta em sua narrativa fantasmas que relatam os seus assassinatos. A série foi transmitida também em rádio pela W2XE New York City e AM 970 WABC. George Kelting, com rosto pintado de branco e lençol enrolado em volta do seu corpo, conta histórias assustadoras de diversos assassinatos. A série também foi ao ar pela rádio, e não há vestígios em vídeo de sua existência, restando apenas a documentação e algumas fotografias³¹.

Figura 36: *The Television Ghost* (1931).



Fonte: <https://www.imdb.com>.

A partir de então, diversas séries com viés no mistério e sobrenatural surgiram sendo que, em grande parte, elas eram apresentadas nas programações de rádio, e algumas adaptadas para o cinema e TV, como por exemplo, *I Love Mystery* (1939-1944) e *Lights Out* (1934-1947). *Mystery Playhouse* (1949) foi um uma série que não teve vida longa, mesmo sendo apresentada por Boris Karloff.

2.2.1 *The Twilight Zone* (1959 - 1964)

³¹ Informações obtidas em: <https://www.tvobscurities.com/2017/06/tales-of-lost-tv-television-ghost-1931-1933/>.

Figura 37: *The Twilight Zone* (1959 - 1964).



Fonte: <https://www.imdb.com>.

The Twilight Zone ou Além da imaginação é uma série televisiva estadunidense criada por Rod Serling e dirigida por Stuart Rosenberg, exibida pela CBS de 2 de outubro de 1959 até 19 de junho de 1964, que apresenta em sua narrativa histórias sobrenaturais com a presença de suspense, ficção científica e horror.

Rodman Edward “Rod” Serling (1924 - 1975) nasceu em Syracuse, Nova Iorque e desde pequeno era fã de programas de rádio. Logo que se formou em artes em 1950 os seus primeiros trabalhos - roteiros especificamente - começaram a ser bastante elogiados pela crítica. Após o seu primeiro trabalho na televisão - o episódio *Patterns* da Kraft Television Theatre – Serling recebeu diversas propostas de emprego fazendo com que ele se mudasse com a sua família para Hollywood.

Por lá se deparou com o período denominado macarthismo³² quando as produções eram submetidas a diversas censuras e muitas tinham que ser reescritas dependendo do enfoque adotado pelo autor. Para evitar a interferência artística que poderia ser um limitador, Serling então decide criar o seu próprio espetáculo.

A autorização da CBS para que Serling produzisse *The Twilight Zone* se deu após o sucesso do roteiro chamado *The Time Element* que, após um período

³² Atitude política que se caracteriza pelo anticomunismo radical, nos Estados Unidos da América, na década de 1950, tendo como líder do movimento o senador Joseph Raymond McCarthy (1909-1957), com intensa perseguição política aos simpatizantes do comunismo e desrespeito aos direitos humanos.

arquivado na emissora, foi resgatado com grande sucesso pelo produtor Bert Granet da Desilu Productions, que o produziu com um episódio do seriado Desilu Playhouse em 1958.

The Twilight Zone é uma série que apresenta em seus curtos episódios de aproximadamente 25 minutos, histórias fantásticas, suspense e horror. Estruturalmente não apresenta continuação entre os episódios e traz para a tela uma grande diversidade temática. Cada episódio é apresentado pelo criador do programa Rod Serling, que acabou se tornando uma marca da série, juntamente com os seus *plot-twists* presentes constantemente ao longo dos episódios. A maioria das tramas apresentam viés de mistério e elementos sobrenaturais inexplicáveis, como por exemplo: mundos paralelos, alienígenas, viagens no tempo, viagens espaciais, vampiros, fantasmas, porém apesar da aparente ligação entre os episódios nota-se um aspecto em comum entre todos, que é exatamente a proposta da série: que todos estes temas sejam apresentados em um tempo/local em comum denominado *Twilight Zone*, propondo com as diversas abordagem uma certa sensação de estranhamento em relação ao cotidiano comum dos humanos.

Introdução com narração de Rod Serling:

Há uma quinta dimensão, além daquilo que é conhecido pelo homem. É uma dimensão tão vasta quanto o espaço, e tão atemporal quanto o infinito. É o meio termo entre a luz e a sombra, entre a ciência e a superstição, e está entre o Cova dos medos do homem e o ápice de seu conhecimento. Essa é a dimensão da imaginação. É uma área que chamamos de A Zona do Crepúsculo. (THE TWILIGHT ZONE, 1959 - 1964).

The Twilight Zone destaca-se por apresentar histórias bem contadas e, entre muitos adjetivos, os episódios se desenvolvem na perspectiva do “se”, ou seja, demonstra possíveis desfechos se determinada situação estivesse configurada. Um mundo onde a imaginação se desenvolve. No entanto, é possível perceber que as verdadeiras inspirações de Serling estavam muito mais perto da realidade. As histórias não apresentam medo de ensinar uma lição moral e muitas centram-se em preocupações estadunidenses próprias do período em que a série foi produzida e até mesmo ainda em dias atuais, como por exemplo a ética nos negócios, a fraternidade, a ameaça sempre presente da guerra nuclear, e o isolamento. Esse último aspecto da vida - sua subjacente solidão e sensação de deslocamento - fornece um tema ainda mais fundamental. Como muitos dos episódios televisionados, o medo de estar sozinho é apresentado, de fato, como a mais insuportável das punições. Personagens

neste mundo inquietante estão perpetuamente em perigo de se perderem (às vezes nos momentos mais improváveis), desconectados de seus companheiros, desorientados tanto no tempo quanto no espaço.

Mas para uns poucos infelizes, viajar no tempo parece a única saída - porque a sensação de deslocamento, que em algumas narrativas aparece como o mais infernal dos destinos, é descrita, em outros, como uma condição inescapável da vida. Desde a sua estreia em outubro de 1959, até seu último episódio, em junho de 1964, muita coisa havia mudado no mundo e na TV. Os Estados Unidos entraram de cabeça na Era Espacial, havia naves tripuladas no espaço, o programa lunar havia sido anunciado pelo presidente Kennedy, assassinado pouco tempo depois em 1963. E os programas e seriados de TV começaram a explorar cada vez mais os temas apresentados originalmente por *The Twilight Zone*. Filmes e séries de TV de ficção-científica eram raridades ou voltadas apenas para produções. Isto já começaria a ser mudado em meados dos anos 60. Seriados como *Perdidos no Espaço* (1965-1968), *Batman* (1966-1968), *Jornada nas Estrelas* (1966-1969), *O Prisioneiro* (1967-1968), mostravam que a fantasia e a ficção-científica estavam cada vez mais ganhando espaço na TV.

2.2.2 Kolchak: *The Night Stalker* (1974 - 1975)

Figura 38: Frame de *Kolchak: The Night Stalker* (1974 - 1975).



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Kolchak: The Night Stalker é uma série estadunidense exibida pela ABC entre 1974 a 1975 que apresenta o repórter de Chicago Carl Kolchak (Darren McGavin), investigando estranhos casos de assassinato perpassados por eventos sobrenaturais. A série durou uma temporada, porém influenciou diversas outras séries como, por exemplo, *The X-files*, outra série que também apresentou a tendência de “casos da semana”.

Kolchak: The Night Stalker é muitas vezes criticada por não ter monstros assustadores; de fato, poucos são os momentos em que na tela são apresentados aspectos de periculosidade e aversão; no entanto, apresenta uma narrativa bem escrita com boas caracterizações e um bom elenco. Darren MacGavin se destaca em suas atuações e tem a habilidade e o impulso de seguir cada pista até a sua plena verdade, mesmo que essa verdade possa ser incompreensível e impublicável.

Talvez uma situação que a série possa ter enfrentado seja - apesar de conter algum suspense nas cenas em que Carl Kolchak se vê diante dos eventos sobrenaturais de cada episódio - o problema da capacidade de suspender a

descrença no espectador. A série em alguns momentos se aproxima da comédia tendo em vista os desastrados movimentos de Kolchak em suas investigações, especialmente nos momentos cruciais, por vezes diante do assassino, monstro, etc. para desvendar do mistério.

A estrutura da série é praticamente invariável com apenas algumas leves alterações e as histórias são rigidamente e até declaradamente formuladas. Carl investiga uma série de crimes (geralmente com viés fantástico) e descobre que uma criatura mítica (um vampiro, um *serial killer*, um zumbi, etc.) é o responsável. No processo de obter a sua história, Kolchak inevitavelmente enfurece as autoridades e policiais locais. Ao final de cada episódio, a criatura sobrenatural é vencida pelo repórter investigativo e este grava suas histórias, talvez para futura publicação. No entanto, ao que parece que este seja o ponto frágil da série, na verdade torna-se o que fortalece a narrativa, haja vista que as histórias são bem contadas e cada episódio torna-se prazeroso devido às excelentes atuações, em especial de Darren McGavin no papel de herói investigador.

Essa abordagem que lida ao mesmo tempo com o horror e apresenta alguns personagens e situações engraçadas também foi uma estratégia que, de certa forma, sugere um movimento de reflexão sobre a extensão da condição humana, particularmente a capacidade única de rir/chorar/gritar ao mesmo tempo e também demonstra que o gênero horror se relaciona com diversos outros gêneros.

Kolchak: The Night Stalker teve sucesso porque os escritores entenderam as cadências do diálogo e deixaram seus atores correrem com essa cadência. Impressionantemente, os escritores e artistas pareciam realmente ouvir como as pessoas falam, e o resultado foi um programa diferenciado que não parecia ser "regular". A escrita era sempre nítida e divertida. Darren McGavin, talvez o mais improvável protagonista da contemporânea TV de horror, mantinha tudo com desenvoltura inigualável. Em seu terno horrível e desajeitado (com calças curtas), um chapéu velho e calçando tênis (porque sapatos feriam seus pés) este homem excêntrico, mas determinado, defende a raça humana e a cidade de Chicago dos mais malignos monstros imagináveis.

2.2.3 *Twin Peaks* (1990 - 1991)

Figura 39: *Frame de Twin Peaks (1990 - 1991).*



Fonte: <http://www.twinpeaks.tv>.

Twin Peaks é uma série de televisão estadunidense criada por Mark Frost e David Lynch que apresenta em sua narrativa a investigação do agente do FBI Dale Cooper sobre o assassinato da estudante Laura Palmer. A série foi exibida entre 8 de abril de 1990 e 10 de junho de 1991. O título da série relaciona-se com o seu cenário, a cidade ficcional de *Twin Peaks* em Washington. A narrativa possui uma história complexa, com personagens estranhos e singulares e apresenta em sua trama mistérios com alternados momentos de drama, suspense, humor, surrealismo e horror.

Embora a morte de Laura Palmer seja uma faceta importante para o desenvolvimento dos eventos em *Twin Peaks*, ao longo dos episódios torna-se uma peça para um contexto muito maior em direção ao estranho. Este é o pano de fundo de *Twin Peaks*, uma série do célebre diretor de cinema David Lynch e do bem-sucedido produtor de TV Mark Frost. Contra esse domínio do mal e de estranhos habitantes, Lynch apresenta uma tragédia de proporções humanas. A estudante Laura Palmer (Sheryl Lee) é encontrada assassinada em uma manhã e a investigação do crime traz o agente do F.B.I. Dale Cooper (Kyle MacLachlan) à pequena vila madeireira.

Cooper, juntamente com o xerife local Harry S. Truman (Michael Ontkean), mergulham então nos mistérios ocultos de *Twin Peaks*, com cada camada de

personagens estranhos e não tão estranhos, interagindo uns com os outros em uma base regular e rotativa. O espectador alterna-se entre eventos tipicamente rotineiros e momentos terríveis e desconhecidos. Uma característica importante do trabalho cinematográfico de David Lynch é a proposição de que o mal, a escuridão e o bizarro existem lado a lado com o normal.

A narrativa é resolutamente orientada para o horror em sua premissa subjacente, mas alguns episódios apresentam aspectos de uma novela mais do que um pesadelo, uma sátira mais objetiva do que suspense. No entanto, quando *Twin Peaks* decide que o horror é seu principal componente em determinado momento, a série consegue ser aterrorizante e assustadora em suas implicações.

O que torna *Twin Peaks* instantaneamente atraente para tantos espectadores não é apenas seu mistério central, mas o fato de estar cheio de sonhos intrigantes, símbolos e presságios. A decifração desses símbolos tornou-se um desafio para os mais aficionados. O mistério de Laura Palmer foi finalmente resolvido, mas a propensão de David Lynch para a estranheza apresentava o que era essencialmente uma resolução sem nenhum senso de fechamento.

Embora o fenômeno *Twin Peaks* tenha sido interrompido em 1992, a maneira de fazer televisão mudou. As redes começaram a cortejar personalidades do cinema para a televisão. Wes Craven foi atraído para *Nightmare Cafe*, assim como Stephen King para *The Golden Years*. A NBC reviveu *Dark Shadows*, esperando que a fórmula da série *Twin Peaks* tivesse preparado os telespectadores e até *The X-Files* logo incorporou personagens "peculiares" e histórias não lineares. Por essas razões, *Twin Peaks* não é apenas uma das melhores séries da TV (dentro ou fora do gênero de horror), mas também uma das mais influentes.

2.2.4 *The X-Files* (1993 - 2002)

Figura 40: *The X-Files* (1993 - 2002).



Fonte: <https://www.telarama.fr>.

The X-Files é uma série de televisão estadunidense de ficção científica, horror, suspense e drama criados por Chris Carter e exibida originalmente entre 10 de maio de 1993 e 19 de maio de 2002. A série apresenta em sua composição uma atmosfera de mistério com um tom inquietante e sombrio empregando, assim, táticas de medo sem que este ofusque o propósito especulativo.

Os agentes Fox Mulder (David Duchovny) e Dana Scully (Gillian Anderson) guiam o público pelos mundos crepusculares entre a ciência e a superstição. Na série, Mulder mostra-se aberto às possibilidades mais extremas, incluindo a concepção alienígena, reencarnação, transmigração da alma e praticamente qualquer outra coisa que esteja fora da norma. Um psicólogo e uma especialista em perfis criminais, Mulder agora investiga os chamados *The X-Files*, a lista de pendências não resolvidas do FBI, casos inexplicáveis. Este torna-se um trabalho importante para Mulder haja vista o desaparecimento de sua irmã Samantha, que Mulder acredita ter sido sequestrada por alienígenas para algum propósito sombrio.

Dana Scully (Gillian Anderson) não aparenta acreditar em eventos sobrenaturais. Scully é médica e considera a ciência como um método para a explicação de qualquer evento. Ela é designada a trabalhar com Mulder nos *X-Files*.

Scully acredita em lealdade e dever e, embora tenha sido inicialmente designada para *The X-Files* com o objetivo de desmascarar o trabalho de Mulder, ela é a parceira mais valiosa que se possa imaginar: competente, experiente, solidária e criativa em suas soluções. Mulder e Scully lidam não apenas com o desconhecido e o horrível, mas com um governo de obscuridade, uma classe dominante da elite de conspiradores que esperam facilitar a colonização alienígena da Terra.

Consistentemente complexo e desafiador, *The X-Files* se tornou um novo clássico da TV, em parte porque consegue ser assustador e inteligente. Como o próprio criador da série Chris Carter recontou em muitas ocasiões que as suas ideias para *The X-Files* tiveram como origem as suas memórias de infância, seus sentimentos de nostalgia e seu desejo de criar uma "homenagem" a uma série do passado: *Kolchak: The Night Stalker* (1974 - 1975). Uma forma de contar histórias boas e inteligentes, enraizadas em uma ciência especulativa.

The X-Files estrutura-se de uma maneira artística e vai muito além do mistério ou monstro da semana, dando origem a uma brilhante metáfora de como a mente humana opera. Os episódios são conduzidos por dois heróis e parceiros, um homem e uma mulher, cada um com visões opostas (e rígidas) da natureza "real" do mundo. Um crente em acontecimentos sobrenaturais e a outra, cética. A cética usa a ciência como critério de prova, o outro, uma compreensão intuitiva de que há algumas coisas neste planeta que simplesmente não se pode explicar racionalmente.

Assim, cada episódio de *The X-Files* examina algum mistério (viagem no tempo, fenômenos psíquicos, combustão humana espontânea, habitantes da água pré-históricos, possessão demoníaca, o impacto dos fatores astrológicos na psique humana, etc.) através dessas perspectivas duplas, que dá a série uma poderosa vantagem sobre as séries de horror que defendem ou não descrevem uma visão de mundo específica. O apelo universal de suas histórias assustadoras e suas duas perspectivas caminhando lado a lado são uma raridade na televisão.

2.2.5 *Buffy the Vampire Slayer* (1997 - 2003)

Figura 41: *Buffy the Vampire Slayer* (1997 - 2003).



Fonte: <https://www.desktopbackground.org>.

Buffy the Vampire Slayer é uma série de televisão estadunidense de drama sobrenatural criada por Joss Whedon com a Mutant Enemy Productions e com os posteriores co-produtores executivos sendo Jane Espenson, David Fury e Marti Noxon. A série estreou em 10 de março de 1997, no canal Warner Bros e exibiu o seu último episódio em 20 de maio de 2003.

A trama se desenvolve na perspectiva dos acontecimentos da vida de Buffy Summers (Sarah Michelle Gellar), a mais recente numa linha de jovens mulheres conhecidas como caçadoras. As caçadoras são escolhidas pelo destino para a batalha contra vampiros, demônios, e outras forças das trevas. Tal como as anteriores Caçadoras, Buffy é auxiliada por um Conselho de Observadores, que orienta, ensina, e as conduz. Contrariamente às suas antecessoras, Buffy tem um círculo de amigos leais, que se tornou conhecido como o "*Scooby Gang*".

Sarah Michelle Gellar como Buffy pode ter finalmente desconstruído aquele estereótipo da mocinha inocente gritando em apuros. Aluna do ensino médio e loira,

a adolescente Buffy Summers aprendeu que é a escolhida, uma heroína forte que descobre bem cedo o seu destino. Ela e sua mãe solteira (Kristine Sutherland) acabaram de se mudar para Sunnydale, uma animada pequena cidade do sul da Califórnia que foi erguida sobre um portal para o inferno conhecido por "Boca do Inferno". A série equilibra diversos elementos com destreza, sem traços de melancolia ou melodrama.

Nenhuma descrição de *Buffy the Vampire Slayer* seria completa sem mencionar um de seus componentes mais populares e bem-sucedidos: o caso de amor entre Buffy e Angel (David Boreanaz), um vampiro com (algumas vezes) alma. Vários episódios da série representaram uma tragédia contemporânea quando Buffy teve que enfrentar várias facetas de seu relacionamento com Angel (incluindo o fato de que ele nunca envelheceria, que ele não poderia enfrentar a luz do sol e que perderia sua alma toda vez que tivesse relações sexuais).

Embora o título da série pareça indicar uma brincadeira juvenil, o que se vê ao longo dos seus 145 episódios, organizados em suas sete temporadas, são temáticas construídas com muita proximidade ao real. A série é uma das produções seriadas consideradas importantes para o gênero horror nos últimos anos. Buffy utiliza acontecimentos e/ou criaturas sobrenaturais, para descrever o horror da fase da adolescência e do crescimento. Inteligente, engraçada e muitas vezes trágica, *Buffy the Vampire Slayer* é muito melhor do que seu título sugere.

A série surgiu no início de 1997 como uma surpresa de crítica e sucesso ao mostrar a força feminina desmistificando a imagem da loira desprotegida que frequentemente era a vítima nos filmes de horror. Deve-se fazer menção ao fato de que Joss Whedon não imaginou *Buffy* como a popular rainha do ensino médio, mas como uma garota simpática e cheia de recursos, cuja posição como caçadora de vampiros a tornava tão excluída quanto alguns de seus melhores amigos ou amigas. O fato de ter vindo de um lar desfeito, com pais solteiros a tornou ainda mais simpática, da mesma forma que o fato do seu observador ter se tornado uma figura paterna substituta também contribuiu consideravelmente para a equação humana que a série gerou com tanta competência. Mas principalmente, essa constituição da protagonista como um ser humano reconhecível, flexível (e não sarcástico) foi vitalmente importante para o sucesso da série.

Buffy the Vampire Slayer se desenvolve no contexto da privação de direitos sobre as pessoas que ninguém leva a sério. Pode ser interpretada também como uma

declaração sobre a pressão dos colegas e a (percebida) necessidade - gerada pela combinação de diversos fatores contemporâneos - de ser como os outros, no ensino médio.

Como esse texto já explicou, a televisão de horror pode ser um local importante, relevante ou esclarecedor. Algumas produções conseguem ser sobre algo além de sangue, coragem e suspense. *Buffy the Vampire Slayer* pertence à lista de produções importantes para o gênero horror, porque se esgueira em pontos relevantes sobre a sociedade contemporânea (especificamente questões que envolvem a adolescência e o ensino médio) de maneiras engraçadas em alguns momentos e, em outros, sutis.

Buffy the Vampire Slayer é uma excursão fantástica à TV de horror com um alto grau de originalidade porque faz o espectador se lembrar que não há problema em ser diferente ao invés do tempo todo se preocupar somente com o que as pessoas pensam. A trama não se importa muito com explicações científicas, ou com o mundo da racionalidade e do esclarecimento. Afinal, a própria experiência do ensino médio tem pouco a ver com a realidade ou racionalidade.

O que torna a série distinta é simplesmente que ela usa a linguagem do horror (vampiros, lobisomens, etc.) não apenas para excitar ou assustar, mas para fazer aproximações relevantes sobre um período de vida turbulento.

2.2.6 *True Blood* (2008 - 2014)

Figura 42: *True Blood* (2008 - 2014).



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Muito do apelo de *True Blood* encontra-se em um retrato irônico de emoções sexuais. *True Blood* tornou-se uma alegoria para quase todas as tensões da vida contemporânea, apesar de uma premissa que sugeria uma agenda mais contida. Quando *True Blood* surgiu, a simples vista, assemelhava-se a uma metáfora do

capitalismo baseada na crença de que as pessoas são feitas do que compram, haja vista a comercialização de sangue sintético inicialmente proposto pela trama.

Situado na fictícia cidade de Bon Temps, na Louisiana, a série imagina como seria se vampiros pudessem viver entre pessoas comuns, assimilando desconfortavelmente, mas subsistindo em uma nova forma de nutrição: sangue sintético vendido em bares e lojas de conveniência, negando assim a necessidade (se não o desejo) de sangue humano. Tal premissa de integração de vampiros entre os seres humanos desencadeia uma série de eventos como por exemplo: políticos lutando pelas causas dos vampiros, programas de televisão clamando a aceitação dos vampiros e ao mesmo tempo organizações religiosas condenando.

Com o avanço dos episódios nota-se que *True Blood* não está interessado no que está sendo comercializado, e sim se realmente as pessoas são, quem elas afirmam que são. O sexo é um tema bem atuante na série e as discussões em torno das políticas de gênero estão embutidas, assim como sugere também que o extremismo está frequentemente ligado a uma hipocrisia moral e sexual insustentável.

O conceito para a elaboração da série foi bastante simples: após o desenvolvimento de um substituto sintético do sangue, os vampiros se revelaram para o mundo. Porém vampiros, ao contrário dos humanos, têm força sobre-humana, são frequentemente muito atraentes e apresentam bom desempenho nas relações sexuais. Logo, nos primeiros episódios nota-se que os humanos querem experimentar deste sangue que fornece um potencial elevado, e que também atua como um agente de cura.

Envolto à trama surge a história de amor entre as espécies, a garçonete telepata Sookie, interpretada por Anna Paquin, e o vampiro Bill Compton, interpretado por Stephen Moyer. Enquanto era o romance que fornecia o ponto de entrada e empatia para a situação dos vampiros na série - muitos dos quais se escondiam em clubes sexuais e desrespeitavam a nova legislação que proibia a alimentação em humanos - era também a parte mais conservadora do seriado. A relação entre Sookie e Bill, especialmente no final, baseava-se em ideais heteronormativos e, de certa forma, mantinha o espetáculo fundamentado, enquanto os personagens secundários se permitiam mais em termos de alternâncias, especialmente no campo da sexualidade.

O mais proeminente nesse aspecto foi Jason (Ryan Kwanten), o irmão de Sookie. A trajetória de Jason no seriado o fez passar de mulherengo, viciado, policial,

membro de um culto anti-vampiro e finalmente se casar. Durante esse tempo, porém, ele explorou seus desejos sexuais, intencionalmente ou não. Já na quarta temporada a série já se assumia como um programa que apresentava um viés direcionado ao sexo e homoerotismo. Lafayette (Nelsan Ellis) foi quem forneceu a expressão mais pensativa e impactante neste sentido: humano, afiado, carismático, sábio e brilhante seu relacionamento de duas temporadas com Jesús, foi genuíno e empolgante.

Estreando em 2008 e criado por Alan Ball, *True Blood* foi baseada na popular série de romance sombrio, *The Southern Vampire Mysteries* de Charlaine Harris. Seja por acaso ou não, *True Blood* chegou quando os vampiros estavam em destaque em grande parte devido ao sucesso das obras de Stephenie Meyer, que posteriormente tiveram as suas adaptações para o cinema. No entanto, contrariando as obras de Stephenie Meyer que construiu narrativas com abordagens contidas em torno do tema sexualidade, *True Blood* apresenta uma narrativa que contempla as diversas possibilidades que a temática pode proporcionar a partir da interação entre seres humanos e o sobrenatural.

Mais do que um contraponto para os vampiros anódinos de *Crepúsculo*, *True Blood* foi o protótipo de uma nova espécie de televisão. Enquanto a HBO sempre foi um destino para programas de TV de qualidade como *Sex and the City* e *The Sopranos*; *True Blood*, foi a primeira vez desde *Twin Peaks* que uma narrativa de gênero - ou seja, qualquer coisa que desvia do realismo - recebeu o mesmo tratamento. Mas também forneceu outra coisa: *True Blood* foi um programa que abandonou o conservadorismo em favor da representação, discussões sobre raça, fluidez sexual e uma alegoria gigante sobre o que significa ser marginalizado na sociedade.

2.2.7 *Masters of Horror* (2005 - 2007)

Figura 43: *Master of Horror* (2005 - 2007).



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Masters of Horror é uma série de televisão americana criada pelo diretor Mick Garris para a rede de TV a cabo *Showtime*, composta por vinte e seis episódios organizados em duas temporadas que versa temáticas com foco no fantástico e sobrenatural. Os episódios são dirigidos por diversos diretores renomados do gênero, tais como Dario Argento, John Carpenter, Joe Dante, Takashi Miike. O primeiro episódio foi exibido em 28 de outubro de 2005 e o último a 20 de março de 2007.

Cada episódio apresenta uma história e personagens diferentes. As temáticas são variadas como por exemplo: o protagonismo feminino (em *Incident on and Off a Mountain Road*) do diretor Don Coscarelli, onde inicialmente apresenta-se a configuração da mocinha inocente e frágil, sendo perseguida pelo monstro (*MoonFace*), mas ao longo do episódio os papéis se invertem e descobre-se que a garota não era tão frágil e inocente assim; a casa mal-assombrada figurando como um elemento de horror juntamente com o adormecer que dá passagem para que o oculto seja revelado em *Dreams in the Witch House* do diretor Stuart Gordon; em *Dance of the Dead*, de Tobe Hooper, a subversão da figura da mãe que de bondosa, protetora e carinhosa, oculta-se atributos de dominação e opressão; a deformidade física em *Jenifer* dirigido por Dário Argento; a imaginação e o poder de provocar emoções que o filme causa no espectador em *Cigaretts Burns* de John Carpenter; os

mortos-vivos em *Homecoming*, dirigido por Joe Dante e *Haeckel's Tale* de John McNaughton e uma combinação de inocência e perversão, bondade e maldade em *Imprint* dirigido por Takashi Miike.

Com episódios longos que se assemelham a filmes (duração aproximada de 60 minutos) a série apresenta histórias com alto teor de perturbação na mente do espectador, permitindo uma experimentação de diversas sensações que a arte do cinema e o gênero podem proporcionar. Alguns episódios, como *Imprint* de Takashi Miike, foram impedidos de serem exibidos devido ao seu conteúdo altamente perturbador. No entanto, resumidamente, além do aspecto técnico nítido nas imagens, os enquadramentos e abordagens temáticas, as são histórias bem contadas.

2.2.8 *The Walking Dead* (2010 -)

Figura 44: *The Walking Dead* (2010 -).



Fonte: <https://www.planocritico.com>.

A série *The Walking Dead* estreou nos Estados Unidos no dia 31 de outubro de 2010 pela AMC, e em pouco tempo se tornava uma sensação nas programações televisivas pelo mundo. Baseada na série de quadrinhos de Robert Kirkman, Tony Moore e Charlie Adlard, e desenvolvida para a televisão por Frank Darabont (diretor de *Um Sonho de Liberdade*, *À Espera de Um Milagre* e *Cine Majestic*), a série de alto nível técnico e história instigante, figura entre as séries contemporâneas com o

vislumbração de um horizonte, até o presente momento, ainda não definido, em termos de resolução de alguns dos seus principais arcos narrativos.

A história traz, em sua essência, as características principais dos quadrinhos, e não se propõe a dar explicações sobre o apocalipse zumbi que aconteceu ao mundo, o que aumenta a carga de suspense e a possibilidade dos roteiristas trabalharem com novos dramas. Dessa estratégia narrativa, surge a coluna central da série, que na primeira temporada se coloca em pequenos conflitos a serem resolvidos imediatamente: o despertar de Rick no hospital, a chegada a Atlanta, o refúgio no tanque do Exército, o reencontro com a família, e a chegada do grupo ao CDC, no último episódio.

Formada por um elenco praticamente desconhecido, portanto, sem apelo comercial nenhum, *The Walking Dead* conquistou os espectadores pelo alto nível de realidade, adaptada à situação extrema – uma característica de produção impecável adotada pelas emissoras estadunidenses, muito tempo depois de já ser algo comum para a BBC. O design de produção, os cenários, e a excelente maquiagem dos zumbis são alguns dos elementos de destaque em todos os episódios. A fotografia que transita na escala das variações do verde, cinza e marrom, é outro ponto de destaque. Destaca-se também a edição abrupta em momentos decisivos de um conflito qualquer ou esgotamento da sequência dramática, uma ótima opção dos diretores e responsáveis pela montagem dos 6 episódios da primeira temporada.

Como é de se esperar, nesse tipo de produção caótica sobre o fim da humanidade, os valores morais e éticos são questionados. Quais leis permanecem em vigor em um mundo de zumbis, onde os poucos humanos vivos lutam para sobreviver? A série demonstra que o risco não está vinculado somente na figura dos mortos-vivos, uma vez que muitos humanos optam pelo saque e pelo crime como forma de se manterem vivos, logo, poucos são confiáveis, e até que se prove o contrário, todo desconhecido é uma ameaça.

Os laços humanos são valorizados como essenciais à vida, mas conflitos de interesses surgem nesse meio tempo, e tem-se aí as subtramas contidas em cada episódio.

Sobre as questões técnicas de TWD, a maquiagem\figurino\design da série é caracterizada por realismo e “beleza”. A fotografia também possui suas peculiaridades, com um filtro que se assemelha a uma “película gasta”, sendo certa ao transmitir ao espectador um universo sujo, violento e decadente. O roteiro evolui

ao longo das temporadas e permite profundidade aos personagens, de modo que estes possam demonstrar ou alternar entre diferenciadas identidades, como exemplos, estão os personagens Rick Grimes (Andrew Lincoln) e Carol Peletier (Melissa McBride). Rick, protagonista da série, se apresenta na sexta temporada, cheio de fúria e ódio, totalmente o oposto daquele policial da primeira temporada, que primava por seus valores, pela ética e humanismo. Esta mudança tem início já na terceira temporada, devido as perdas constantes e situações extremas que o grupo e Rick enfrentam, como por exemplo, quando o seu filho Carl Grimes (Chandler Riggs) é atingido na cabeça por uma bala e fica entre a vida e a morte. Outro momento que contribui para este deslocamento na identidade do personagem é quando Rick se vê obrigado a matar o seu melhor amigo Shane Walsh (Jon Bernthal) e nos episódios seguintes perde a sua esposa Lori Grimes (Sarah Wayne Callies).

Da mesma forma, ao se observar a personalidade de Carol na primeira temporada, nota-se também que ela alterna-se de uma pessoa frágil que tolerava as agressões morais e físicas do marido, para uma mulher prática e guerreira, e em algumas situações, com uma frieza considerável, agindo de modo totalmente racional, como por exemplo, quando assassina na terceira temporada os companheiros Karen e David, além de na quinta temporada ser a heroína que salva o grupo aprisionados no Terminus.

Neste sentido, há um deslocamento de identidade nos personagens. Em alguns, como no caso de Rick ou mesmo Carol, este deslocamento de identidades leva um certo tempo para acontecer. Em outros, esta mutação moral ocorre de forma repentina, como no personagem Shane e no próprio governador (David Morrissey). Em alguns momentos estes personagens agem com um certo comportamento que preza a justiça e, em poucos segundos depois são capazes de agir de forma totalmente tirânica.

Um dos aspectos em que TWD se destaca relaciona-se com a criação de uma aura de desesperança sobre o mundo e sobre a própria humanidade. Um dos episódios em que os eventos se tornam perturbadores e até incompreensíveis na série refere-se ao comportamento das duas crianças Lizzie Samuels (Brighton Sharbino) e Mika Samuels (Kyla Kenedy) que aparentam não encontrar referências de valores morais em um mundo assolado pela violência e pelo conflito em busca da sobrevivência. No décimo quarto episódio (O Bosque) da quarta temporada o desfecho é assustador, quando apresenta nas cenas finais Lizzie em pé com uma

face ensanguentada e Mika morta caída no chão. Em seguida, Lizzie afirma que não é necessário se preocupar pois Mika retornará. O episódio termina com Carol levando Lizzie para um campo e a executando friamente.

As discussões morais e éticas se tornam mais fortes e pertinentes na medida em que os episódios avançam ao longo das temporadas e o que se percebe é que a série apresenta, além das qualidades já citadas, uma narrativa que permite novas tramas e um roteiro bem organizado que, na medida em que fecha determinado arco, simultaneamente, inicia-se outro sempre na ótica da ressignificação de valores sociais e humanos em situações extremas.

2.2.9 *American Horror History* (2011 -)

Figura 45: *American Horror History* (2011 -).



Fonte: <https://www.express.co.uk>.

American Horror History é uma série televisiva de horror criada e produzida por Ryan Murphy e Brad Falchuk que estreou em 5 de outubro de 2011. Caracteriza-se, entre muitos outros atributos, por revelações chocantes e desenvolvimentos inusitados para suas tramas sobrenaturais, além de, em alguns momentos, exibir cenas com destaque ao estilo gore³³. Mesmo o horror em destaque, estão presentes uma mescla de diversos gêneros como comédia, suspense, drama e até mesmo

³³1. (informal): envolvendo muito sangue ou violência; mostrando ou descrevendo sangue e violência;
2. (literário) coberto com sangue. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/gore>

musical, como no episódio dois *Asylum*. Cada temporada possui história fechada, em vez da continuidade entre uma temporada e outra.

American Horror Story, desde a sua primeira temporada, denota um estilo artístico, com uma produção que distorce enquadramentos, mistura ângulos, desfoca closes, o que colabora com o rompimento das fronteiras entre pesadelo e realidade. “Uma nova sensibilidade, um novo raciocínio, mais estético, mais visual e sonoro, que implicam uma nova forma de percepção do mundo, característica da era audiovisual, ainda pouco compreendida” (GOMES, 2008, p. 110).

A primeira temporada, *Murder House*, apresenta como tema a história da família Harmon que se muda de Boston para Los Angeles. A família do psiquiatra Ben Harmon (Dylan McDermott), a esposa Vivien Harmon (Connie Britton) e a filha adolescente Violet Harmon (Taissa Farmiga) mudam-se para uma casa sem saber que a mansão é assombrada pelos espíritos dos seus antigos moradores. A temporada se aprofunda no horror e trabalha com temas como a infidelidade, amor, família e perdão.

Com atuações brilhantes de Jessica Lange como Constance Langdon e Evan Peters como Tate Langdon, a temporada apresenta diversas referências de produções cinematográficas (como por exemplo: *O Bebê de Rosemary*, *Os Outros*, *O Sexto Sentido*, *O Iluminado*), episódios com presença de curvas de roteiro e o viés sobrenatural presente na casa sendo apresentado de forma gradativa. Vivien só fica sabendo das trágicas histórias que aconteceram em seu novo lar quando faz um *tour* turístico e passa em frente à sua própria casa.

Considerada por muitos como a melhor temporada até o momento, *Asylum*, a segunda temporada, ambienta-se em meio às atrocidades praticadas num hospital psiquiátrico da década de 1960. Diversos elementos familiares ao gênero horror estão presentes: possessão demoníaca, experimentos humanos em medicina, loucura, tortura, extraterrestres, *serial killer*, ódio, religião, marginalização sexual. Mesmo com a exploração de diversos elementos que colaboram com o horror, é possível perceber que a solidão, presente em cada um dos personagens, se destaca e relaciona-se diretamente com o desfecho trágico de muitos eventos.

Após um roteiro simples, mas bem trabalhado da primeira temporada e uma segunda temporada brilhante na qual, apesar de abrir diversos arcos narrativos, o não fechamento de alguns (como por exemplo o arco dos alienígenas) não compromete a qualidade da temporada; *Coven*, a terceira temporada, trouxe grandes expectativas,

tanto pela qualidade das anteriores, quanto pelos temas abordados relacionados à feitiçaria apresentando o conflito entre dois clãs de bruxas, as de Salem e as de Voodoo. No entanto, apesar de mais uma atuação brilhante de Jessica Lange como Fiona Goode, ao longo dos episódios a narrativa perde força e as atuações apresentam-se desgastadas. A temporada acerta com boas atuações, trilha sonora, e diversos momentos tensos com cenas de tortura, como por exemplo, Madame LaLaure (Kathy Bates) que sente prazer em torturar os seus escravos.

A temporada também faz diversas referências a produções literárias e cinematográficas, como por exemplo, *Frankenstein* de Mary Shelley, *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *A noite dos mortos vivos* de George Romero e *O massacre da serra elétrica* de Tobe Hopper. Nota-se também uma relação com a busca da imortalidade na personagem Fiona, e em contrapartida, Madame LaLaure (Kathy Bates) que se fechou em seu mundo e agora se assusta com as novidades da contemporaneidade (o fato do presidente dos EUA ser negro, carros, celulares, etc.)

Já na quarta temporada *Freak Show* a trama se desenvolve na década de 1950, nos arredores de Júpiter, uma cidade do interior do estado da Flórida. Neste local, funciona um circo de horrores administrado por Elsa Mars (Jessica Lange). Os shows reúnem e apresentam diversos números como o da mulher barbada (Kathy Bates), das gêmeas siamesas (Sarah Paulson), do garoto com mãos de lagosta (Evan Peters). Para perturbar a tranquilidade dos personagens surge o palhaço maníaco Twisty (John Carroll Lynch), e Dandy (Finn Wittrock), um psicopata mimado por sua mãe, e também Stanley (Denis O'Hare) e Maggie (Emma Roberts), dois vigaristas que rodam o circo para matar as pessoas e vender seus corpos a um museu de aberrações.

Freak Show alia apelo visual agressivo com boa dose de drama relacionada as mazelas sociais de uma sociedade retrógrada que trata seres humanos com descaso, asco e exclusão, tão somente devido a deformações decorrentes de uma má formação fetal.

Na quinta temporada, a primeira sem Jessica Lange, a história mantém-se simples, mas interessante. A temática é um Hotel mal-assombrado e parte do pressuposto de um local imerso em energias de hóspedes que passaram pequenos trechos de suas vidas ali, e que de alguma forma o hotel absorveu estas energias. Aqui não é somente a história que mantém o espectador, mas também os segredos e a motivação dos personagens, uma história não óbvia e inesperada.

Roanoke, a sexta temporada de AHS, é de transição, e mesmo tão diferente na forma, segue reverenciando tudo que a série já fez antes. Muitos fãs de AHS reclamam que a série não foi feita para provocar medo e sim choques, assim Ryan Murphy e Brad Falchuk, criadores da série, entenderam que não precisavam, de fato, reformular toda a série, mas apenas contar a história de uma maneira diferente. Por isso, *American Horror Story: Roanoke* tenta provocar medo, sem pretensões maiores.

Ally Mayfair-Richards (Sarah Paulson) é uma nova iorquina traumatizada pelos ataques de 11 de setembro na sétima temporada *Cult*. Ao longo de sua vida, ela desenvolveu três fobias: Tripofobia, ansiedade por objetos ou formas que tenham pequenos buracos ou cavidades; Coulrofobia, medo irracional de palhaços; e Hemofobia, medo irracional de sangue. Foi com a ajuda de sua esposa Ivy (Alison Pill) que ela aprendeu a controlar seus medos, mas com a vitória de Donald Trump nas eleições, suas fobias começam a ficar sérias novamente. Envolvida numa trama de medo e paranoia, Ally percebe que pode estar sendo manipulada por um culto assassino que atua pela cidade, mas ninguém parece acreditar nela.

Cult constrói seu horror em cima de pessoas reais. Dessa forma, troca a sanguinolência dos outros anos por uma paródia social. É a sociedade contemporânea retratada na TV tendo como enredo a campanha eleitoral de Hillary Clinton e Donald Trump, suscitando a incerteza de um futuro. A eleição foi um estopim para um medo que existe e sempre existirá; esse medo, na série foi usado como combustível.

A oitava temporada, tal qual as anteriores, não fecha completamente os seus arcos narrativos. *Apocalypse* não prolonga demais suas histórias como as temporadas anteriores, não deixando o telespectador com aquela sensação de estar perdido. O sexto episódio, por exemplo, se passa inteiramente na *Murder House*, trazendo de volta personagens inesquecíveis, como Ben, Vivian, Violet, Tate, Moira e Constance.

2.2.10 *Penny Dreadful* (2014 - 2016) – um breve resumo

Figura 46: *Penny Dreadful* (2014 - 2016).



Fonte: <https://www.hollywoodreporter.com>.

Exibida entre os anos de 2014 e 2016, a série *Penny Dreadful* resgata a atmosfera de horror que pairava sobre a sociedade londrina no período vitoriano. A narrativa inicia-se com Sir Malcolm Murray (Timothy Dalton), um caçador e explorador na busca por sua filha Mina Murray (Olivia Llewellyn), que foi sequestrada e encontra-se desaparecida. Vanessa Ives (Eva Green) alia-se a Sir Malcolm nessa busca por Mina Murray e, a partir de então, diversos personagens clássicos de horror são inseridos na trama.

Vanessa Ives, personagem que representa o fio narrativo organizador da série é constantemente atormentada por vozes e possessões com forças malignas tentando dominá-la. Tal fato se agrava quando ela trai a sua melhor amiga, Mina Murray. Após este ocorrido, é internada por seus pais na Clínica Banning, local onde os pacientes eram tratados por meio dos procedimentos de Lobotomia e Hidroterapia. Tais procedimentos causam consequências irreversíveis em seu comportamento e, após participar de uma sessão espírita na casa de Madame Kali (Helen McCrory), Vanessa incorpora a deusa da mitologia egípcia Amonet e a partir de então torna-se alvo das forças malignas.

A personagem não representa a heroína que não comete injustiça, pelo contrário, após trair a melhor amiga, depara-se constantemente com a luta interna entre os seus instintos e as normas sociais e culturais vigentes. O bem e o mal se apresentam como indissociáveis em sua personalidade.

Neste contexto, a série, logo na primeira temporada, incorpora diversos personagens de romances clássicos que farão parte da trama. Como aliados do grupo que se junta a Vanessa e Sir. Malcolm em busca de Mina Murray, estão o Dr. Victor Frankenstein (Harry Treadaway), do romance de Mary Shelley e Ethan Chandler (Josh Hartnett), americano do Texas que traz para a narrativa o arquétipo do lobisomem.

A criatura do romance de Mary Shelley também faz parte da narrativa e, assim como no romance, busca uma companhia devido ao sentimento de solidão e abandono. Porém John Clare (Rory Kinnear), como se auto denomina, apresenta-se como um ser intelectualmente desenvolvido e conhecedor das artes em geral, em especial a literatura, o que traz para a narrativa reflexões filosóficas e poéticas com citações de poemas de William Shakespeare, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, William Blake, entre outros.

Outro personagem que está presente na narrativa é Dorian Gray (Reeve Carney) de Oscar Wilde e, assim como no romance, este orbita no que Wilde nomeia de “espiritualização dos sentidos”, ou seja, a sua preocupação é experimentar incessantemente as mais diferentes sensações possíveis, haja vista a sua característica de imortalidade e beleza inalterável, consequência da sua relação com o quadro pintado por seu amigo Basil Hallward.

Fazendo frente ao grupo que busca por Mina Murray, estão as forças do desconhecido, que se apresentam em estágios: na primeira temporada a série dá ênfase às criaturas da noite com alguns seres que lembram vampiros. Na segunda temporada, a narrativa se desenvolve envolta em feitiçaria e rituais de Vodun, e só então na terceira temporada surge o personagem do romance de Bram Stoker: Drácula (Cristiano Camargo).

Em *Penny Dreadful*, apesar de trazer em uma única narrativa diversos personagens de romances clássicos, tais referências são sutis. Os personagens convergem de forma natural e, assim, as histórias e arcos vão se desenvolvendo devagar em certos momentos, e se entrelaçando entre tramas envolventes e diálogos transcendentais em outros.

A narrativa é dotada de sentimentalismo e intelectualidade, desenvolvendo-se na premissa de que o espectador já conhece as referências apresentadas, por isso, não se preocupa em dar muitas explicações, deixando para o público o exercício de compreender e refletir sobre o real significado de todos os eventos.

Após a exposição de algumas produções cinematográficas e televisivas ao longo dos anos desde o surgimento do cinema (considerando que muitas outras produções poderiam ter sido citadas), apesar da limitada amostra, é possível notar que muitas abordagens que a série *Penny Dreadful* realiza ao longo do seus vinte e sete episódios, relacionam-se com produções já apresentadas ao público anteriormente, ou seja, mesmo considerando a inovação em termos de uma apresentação de personagens clássicos com novas roupagens, os recursos tecnológicos de imagem e som, há um contexto anterior e atual ao surgimento da série e é exatamente na tentativa de se ter uma noção deste contexto que o capítulo dois foi elaborado.

3. CAPÍTULO 3 – O HORROR NA TV CONTEMPORÂNEA: ESTUDO DE CASO *PENNY DREADFUL*

No capítulo 3, com o título O horror na TV contemporânea: estudo de caso *Penny Dreadful*, inicialmente, serão evidenciados alguns estudos sobre o dialogismo e intertextualidade: surgimento, discussões, estudos, autores, etc. e em seguida o capítulo prevê uma análise da série *Penny Dreadful* em suas três temporadas buscando evidenciar possíveis relações dialógicas (personagens, estilos, estrutura narrativa, temas, etc.) que, de alguma maneira, contribuem para a intensificação do horror na construção da narrativa. Assim, o primeiro passo para se chegar a estas evidências dialógicas é visitar os conceitos de dialogismo e intertextualidade.

3.1 Dialogismo

A proposta de estudo deste trabalho inclui uma análise intertextual e o ângulo que interessa para efeito de pesquisa refere-se à possibilidade da série televisiva *Penny Dreadful* apropriar-se de um passado, modificando-o e o apresentando dando-lhe um novo sentido. Desta forma, cabe neste momento uma análise do *constructo* teórico que direcionará as análises e perspectivas que se seguirão.

Segundo Fiorin (2006, p. 161) a palavra intertextualidade foi uma das primeiras, consideradas como bakhtinianas, a ganhar prestígio no Ocidente. Isso se deu graças à obra de Júlia Kristeva. O conceito de intertextualidade obteve cidadania acadêmica, antes mesmo de termos como dialogismo alcançarem notoriedade na pesquisa linguística e literária.

Na tentativa de obter a conceituação teórica mais apropriada relacionada ao termo intertextualidade - inicialmente a perspectiva que direcionou o interesse na pesquisa - tornou-se necessário visitar a obra de Bakhtin, que foi de onde partiram as discussões e posteriormente a ideia, conceituação e utilização do termo Intertextualidade, especificamente por Júlia Kristeva em 1969³⁴. Neste movimento, foi possível constatar diversos posicionamentos conflituosos quanto ao uso do termo intertextualidade como representação do pensamento bakhtiniano.

³⁴ KRISTEVA, Júlia. Introdução à Seminálise. São Paulo: Debates, 1969

Paulo Bezerra, tradutor da obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929) de Mikhail Bakhtin, obra esta que, em grande parte, inspirou os estudos de Kristeva sobre intertextualidade, posiciona-se rigidamente contrário ao uso do termo como sinônimo de dialogismo utilizado por Bakhtin e que posteriormente Julia Kristeva o aproximou do termo Intertextualidade. Para Bezerra (2010, p. XII), os estudos de Júlia Kristeva realizam uma “deturpação do pensamento e da teoria de Bakhtin”.

Júlia Kristeva (2012, p. 142) cita que,

Uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.

Nesta passagem é possível perceber que a escritora reconhece que uma das manifestações do dialogismo é a possibilidade de estabelecer relações entre outros textos; por outro lado cria um problema em relação ao termo intersubjetividade ser substituído por intertextualidade.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* é possível perceber que Bakhtin realiza um estudo sobre diversas obras do escritor Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski e, neste estudo o autor discorre sobre a [...] natureza polifônica de sua obra e a inconclusibilidade (BAKHTIN, 2010, p. 45).

Segundo Bakhtin,

Dostoiévski conhece a fundo a alma humana, sabe que o universo humano é constituído de seres cuja característica mais marcante é a diversidade de personalidade, ponto de vista, posições ideológicas, religiosas, antirreligiosas, nobreza, vilania, gostos, manias, taras, fraquezas, excentricidades, brandura, violência, timidez, exibicionismo, enfim, sabe que o ser humano é esse amálgama de vicissitudes que o tornam irredutível a definições exatas. Dessa consciência da diversidade de caracteres dos seres humanos como constituintes de um vasto universo social em formação decorrem as múltiplas vozes que o representam, razão por que Dostoiévski aguça ao máximo o seu ouvido, ausculta as vozes desse universo social como um diálogo sem fim, no qual vozes do passado se cruzam com vozes do presente e fazem seus ecos se propagarem no sentido do futuro. Daí a impossibilidade do acabamento, daí o discurso polifônico ser sempre o discurso em aberto, o discurso das questões não resolvidas. (*Ibidem*, 2010, p. 12).

Para Bakhtin (2010, p. 23) a essência da polifonia consiste na multiplicidade de vozes que se cruzam sem perder a individualidade nem fundir-se, mas combinando-se, na combinação de uma [...] variedade de mundos (*Ibidem*, 2010, p. 16) e [...] e

multiplicidade substancial de consciências (*Ibidem*, 2010, p. 07). O autor destaca também o aspecto de inconclusibilidade do romance polifônico.

A consciência do criador do romance polifônico está constantemente presente em todo esse romance, no qual é ativa ao extremo. Mas a função dessa consciência e a forma de seu caráter ativo são diferentes daquelas do romance monológico: a consciência do autor não transforma as consciências dos outros (ou seja, as consciências dos heróis) em objetos nem faz dessas definições acabadas à revelia. Ela sente ao seu lado e diante de si as consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusas quanto ela mesma. Ela reflete e recria não um mundo de objetos, mas precisamente essas consciências dos outros com os seus mundos, recriando-as na sua autêntica inconclusibilidade (pois a essências delas reside precisamente nessa inconclusibilidade). (*Ibidem*, 2010, p. 77)

Por fim, para Bakhtin, “o romance polifônico é inteiramente dialógico. [...] para ele (Dostoiévski), onde começa a consciência começa o diálogo. Apenas as relações puramente *mecânicas* não são dialógicas” (*Ibidem*, 2010, p. 47).

O autor enumera que este diálogo não necessariamente precisa ser entre personagens, pode se dar entre o personagem e sua própria consciência. Ponto este que Bakhtin destaca como uma das grandes inovações da literatura de Dostoiévski, ou seja, o diálogo do personagem com a sua própria consciência, e também a antecipação do discurso do outro.

Assim, tendo como base a teoria de Bakhtin³⁵ de que “o texto é um enunciado, o diálogo entre textos é um diálogo entre enunciados, e por trás do enunciado, existe o falante, o sujeito dotado de consciência”, nota-se que a perspectiva de Kristeva de que a noção de intertextualidade relaciona-se com o apagamento do sujeito e o que é considerado intersubjetividade, instala-se a noção de intertextualidade, torna-se inadequado para as análises que se seguirão neste trabalho, haja vista que a série televisiva *Penny Dreadful*, mesmo que inspirada em romances clássicos, permite que novos sentidos surjam em relação de combinação e não de apagamento de sujeitos. Como meio de distinção entre os termos intertextualidade e dialogismo opta-se por utilizar a diferenciação que Fiorin (2016, p. 181) realiza,

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica

³⁵ ” (BEZERRA, 2011 [2010], p. xvii)

não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade.

A partir das explicações de Fiorin é possível reconhecer outro conflito, a questão dos diversos tipos de intertextualidade que segundo Koch; Bentes; Cavalcante (2012) são: Intertextualidade temática, que como o próprio nome indica são textos que pertencem a uma mesma área do saber ou mesma corrente de pensamento, que partilham temas e se servem de conceitos e terminologias próprios. A intertextualidade estilística, quando o produtor do texto, mesmo com objetivos variados, reproduz, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas. Intertextualidade explícita quando, no próprio texto, é feita a menção à fonte do intertexto. Intertextualidade implícita quando é introduzido no texto um intertexto alheio e não se faz menção da fonte tendo como objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, contradizê-lo, colocá-lo em questão, ridicularizá-lo ou mesmo argumentar em sentido contrário.

Ainda segundo Koch; Bentes; Cavalcante (2012, p. 32) nos casos de intertextualidade implícita, o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto fonte em sua memória discursiva, uma vez que esta descoberta se torna crucial para a construção de sentido. Assim, nota-se que não é possível distinguir intertextualidade de dialogismo pelo princípio da explicitude, haja vista os casos de intertextualidade implícita, ou seja, aqueles que não se manifestam no texto, mas alguns autores a denominam intertextualidade implícita. Sabendo que não são reconhecidos pelos estudos de Bakhtin os termos dialogismo interno e dialogismo externo - este último abarcando a intertextualidade – tendo em vista o possível conflito ao se utilizar o termo intertextualidade, opta-se pelo termo Dialogismo ou relações dialógicas.

Um ponto importante para se compreender o significado de Dialogismo ou relação dialógica, elucidado por Bakhtin é compreender o conceito de enunciado. Segundo Fiorin (2016, p. 57) "enunciado" é um todo de sentido, uma posição assumida pelo enunciador, "marcado pelo acabamento, dado pela possibilidade de admitir uma réplica". Dessa forma, um enunciado constitui-se em um elo de uma cadeia de significados. "O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado, acima de tudo como uma

resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera” (BAKHTIN, 2000, p. 316).

Uma vez que o dialogismo ocorre por meio de uma relação dialógica entre enunciados, o que se pretende apresentar nas análises a seguir é que *Penny Dreadful* é uma produção audiovisual dialógica porque é transpassada de vozes e sentidos que ecoam de diversos enunciados em um processo de manifestações discursivas que não necessariamente são linguísticas, mas podem ser de sentido, temática, estilística; porém, neste processo, não há o apagamento de vozes em favorecimento da voz autoritária do autor.

Desta forma, para as análises que se seguirão será utilizado o termo Dialogismo referindo-se não somente à ideia de se reconhecer relação dialógica entre enunciados em forma de textos, sejam eles internos ou externos, implícitos ou explícitos, mas sim como modo de perceber a multiplicidade de vozes, consciências e mundos que atuam no discurso sem fundir-se, mas combinando-se em uma unidade maior e produzindo novos sentidos.

3.2 Dialogismo: *Penny Dreadful*, estilo gótico e a modernidade

Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété, em sua obra intitulada *Ensaio sobre a análise fílmica*, afirmam que “nenhum elemento do cenário é gratuito” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 77). Neste sentido, nota-se na série *Penny Dreadful* elementos e técnicas utilizadas para compor a ambientação e atmosfera que estabelecem uma relação dialógica com o estilo gótico e o período em que a série se passa, a modernidade.

Misha Kavka afirma que “O filme gótico traz um conjunto de elementos reconhecíveis com base em códigos visuais. Tais códigos constituem o idioma, ou o sistema de sinal, do filme gótico” (KAVKA, 2002, p. 210)³⁶. Observando o conto gótico de Edgar Allan Poe - *A Queda da Casa de Usher* – publicado pela primeira vez no ano de 1839, é possível perceber os adjetivos utilizados que qualificam a narrativa como pertencente ao estilo gótico,

O aspecto sombrio e decadente dos ambientes: [...] dia cinzento, escuro e silencioso; [...] nuvens fluíam opressivamente baixas; [...] trecho singularmente sombrio; [...] imaginei que sobre toda a mansão pairava uma atmosfera exalada das árvores apodrecidas, da parede

³⁶Texto original: *Gothic film brings a set of recognizable elements based in distinct visual codes. Such codes constitute de language, or the sign system, of Gothic film.*

cinzenta e do lago silencioso – um vapor pestilento e místico; [...] atmosfera de pesar, um ar de séria profunda e irredimível tristeza; os odores de todas as flores eram opressivos; [...] a escuridão se vertia sobre todos os objetos do universo mortal e físico, numa incessável radiação de tristeza; [...] era sem dúvida, uma noite tempestuosa ainda que bela, singular em seu terror e beleza, imensas massas de vapor agitado brilhavam na luz abominável de uma exalação gasosa, fracamente brilhante e distintamente visível que rodeava a mansão; **Arquitetura:** [...] melancólica casa de Usher; [...] as janelas vazias que pareciam olhos exprimindo uma depressão de alma; [...] os arcos góticos dos vestibulos; [...] as tapeçarias sombrias, o negro ébano dos pisos;

Sensações: [...] uma insuportável sensação de tristeza permeou o meu espírito; [...] havia uma frigidez, um aperto no coração uma desolação irredimida de pensamento; [...] sentimentos vagos; [...] uma agudez mórbida dos sentidos; temo os eventos do futuro, não em si mesmos, mas em seus resultados; **Aspectos físicos dos personagens:** [...] aspecto cadavérico na tez, olhos grandes e luminosos, lábios um tanto finos e pálidos, cabelos com a maciez de uma teia; [...] extrema palidez na pele, o miraculoso lustro dos olhos (POE, 2009, p. 4 - 33).

É possível perceber em *Penny Dreadful* relações dialógicas com estes “códigos visuais góticos” exemplificados por meio do conto de Edgar Allan Poe. Ao longo das três temporadas, constantemente são apresentadas ao espectador imagens sombrias, dias cinzentos, névoas densas e uma atmosfera de pesar. Quando Lily Frankentein³⁷ visita o cemitério na terceira temporada, fica nítida a atmosfera gótica e a presença de uma exalação gasosa no cenário. Também nos espaços que suscitam o mistério e a presença do sobrenatural como o teatro Grand Guignol; o navio abandonado no porto da cidade; a floresta onde reside a bruxa Joan Clayton (Patti LuPone), o submundo de Londres, as construções arquitetônicas (algumas em formato de castelos, como é o caso da residência de Madame Kali e Joan Clayton). Esta relação dialógica de enunciados, está presente também no figurino e estética de John Clare³⁸, que usa uma espécie de sobretudo escuro, maquiagem, cabelos compridos, palidez na pele, olhos lustrosos. O próprio aspecto melancólico da protagonista Vanessa Ives, incluindo-se o desfecho da narrativa, reafirma a inspiração do estilo gótico, ou seja, a decadência e falta de perspectiva em relação ao futuro.

³⁷Lily é a terceira criatura ressuscitada a partir dos experimentos do Dr. Victor Frankenstein. Antes de sua morte, era a prostituta Brona Croft.

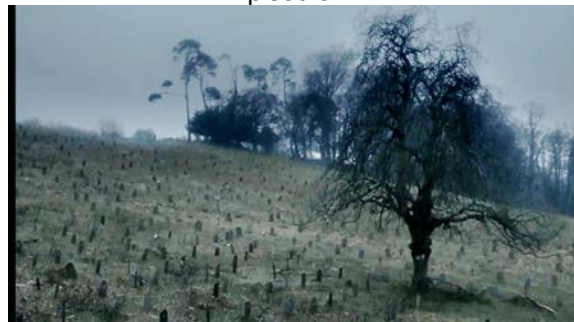
³⁸John Clare: a criatura criada pelo Dr. Victor Frankenstein no romance de Mary Shelley.

Figura 47: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Paco Cabezas. Temporada 3. Episódio 7.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 48: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Paco Cabezas. Temporada 3. Episódio 7.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 49: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Damon Thomas. Temporada 3. Episódio 1.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 50: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

O estilo gótico, traço estilístico da série, não está presente somente no figurino ou na estética das imagens, é possível notá-lo na própria trama que contempla a indefinição das fronteiras entre bem e mal, humano e monstro, sagrado e profano, vida e morte, masculino e feminino, real e imaginário.

O dialogismo com o estilo gótico representa uma vertente que potencializa a sensação de medo experimentada pelo espectador. Zigmund Bauman em sua obra *Medo Líquido* (2008) aponta que,

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivos claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. “Medo” é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito - do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p. 8).

Desenvolver uma narrativa que valorize as incertezas, como se pode perceber a partir dos estudos de Bauman, influencia a sensação de medo e possibilita que o espectador dê permissão para que a sua imaginação se expanda. Uma vez que a

série é ambientada na modernidade, diversos fatores, tanto no que se refere aos aspectos do cenário, às temáticas apresentadas, quanto à imersão do espectador de forma que possa vislumbrar a percepção dos personagens em meio aos acontecimentos do período, influenciam este sentimento e o afloramento da imaginação.

A aproximação que a série realiza com fragmentos do período moderno, incluindo as circunstâncias em que o indivíduo anteriormente acostumado com a vida tranquila no campo, agora se vê imerso em meio à uma multidão e uma metrópole que não oferecia as condições necessárias para absorver o enorme contingente de pessoas em seus subúrbios; e também, de qual era o sentimento comum em relação ao outro, ou seja, sob que perspectiva eram construídas as relações entre as pessoas deste período configura-se em outro exemplo de relação dialógica entre enunciados. Ben Singer, em seu texto *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*, faz uma leitura deste ambiente em que o indivíduo desenvolvia o seu *modus vivendi*³⁹:

A modernidade sugere o “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal, no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante (SINGER, 2001, p. 95).

Os próprios progressos industrial e tecnológico, aplicados à configuração do transporte na metrópole moderna, geraram um sentimento de incerteza e apreensão, haja vista o medo que as pessoas tinham do bonde elétrico, dos automóveis e do trânsito de modo geral.

Vinculado a esse contexto, cabe ressaltar as características relacionadas às formas de interação entre os indivíduos. Neste aspecto, consideram-se os estudos de Friedrich Engels em sua obra *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*:

(...) não ocorre a ninguém dirigir sequer um olhar ao outro como forma de consideração. A indiferença brutal, o isolamento insensível de cada

³⁹Um arranjo que permite que pessoas ou grupos de pessoas que tenham opiniões ou crenças diferentes trabalhem ou vivam juntos. *Fonte: Dictionary Cambridge.*

um em seu interesse pessoal, torna-se mais repelente e ofensiva quanto mais esses indivíduos são amontoados dentro de um espaço limitado. E, por mais que se tenha consciência de que esse isolamento do indivíduo, esse egoísmo estreito, é o princípio fundamental de nossa sociedade em toda parte, em nenhum lugar ele exibe de modo tão desavergonhado, tão consciente, quanto aqui, na multidão da cidade grande. A dissolução da humanidade em mônadas, cada uma das quais com seu princípio separado, o mundo de átomos, é levada aqui a suas últimas consequências (ENGELS, 1982, p. 56).

Na série, é possível notar o resgate dessas características nas diversas cenas onde são demonstrados, na terceira temporada, o desenvolvimento do transporte marítimo, a industrialização das fábricas, os trabalhadores em troca de turnos, etc. Nos aspectos individuais relacionados ao “desamparo ideológico”, a protagonista da série cumulativamente se vê cada vez mais distante de sua fé – dado o conflito existente entre a aceitação dos instintos intrínsecos e indissociáveis de sua personalidade e a imposição dos preceitos religiosos do período. Quanto à indiferença e o isolamento do indivíduo, o personagem John Clare frequentemente se depara com a indiferença do indivíduo moderno. Também Brona Croft (Billie Piper) que, ao se ver desempregada devido ao processo de substituição dos trabalhadores por novas e melhores máquinas, torna-se prostituta e, em seguida, adquire tuberculose, fato que desencadeia a sua morte.

Assim, o dialogismo com a conjuntura do período moderno permite ao espectador a imersão nos fatos da narrativa e arriscar uma compreensão de quais eram as sensações do indivíduo diante dos acontecimentos vivenciados. Essa relação de frieza e distanciamento entre as pessoas, característica típica do período moderno, cria uma atmosfera propícia ao desenvolvimento do gênero de horror e este distanciamento muitas vezes era potencializado pela proliferação de epidemias como a tuberculose e cólera, ambas retratadas na narrativa. Na trama, a solidão e o “encontrar-se sozinho” são oportunidades para que os eventos mais assustadores ocorram. Percebe-se isso no ataque às prostitutas no parque, do lobisomem à mãe e filha logo no início da narrativa e no quarto de Vanessa Ives quando esta se encontra só.

Mantendo-se nas evidências dialógicas entre a série e a modernidade, cabe citar outro aspecto, o hiperestímulo. Singer ressalta este traço no contexto da metrópole:

Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade

de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos (SINGER, p. 96, 2001).

O progresso industrial experimentado pela Inglaterra, aliado ao desenvolvimento tecnológico e do transporte, gerou um ambiente acelerado em que o indivíduo se vê o tempo todo estimulado a manter-se em atividade. Edgar Allan Poe, em seu conto *O homem da multidão* (1840), retrata o comportamento das pessoas na metrópole. O narrador decide seguir um sujeito nas ruas da cidade, e, após longo período de perseguição, percebe que este se mantém o tempo todo em movimento de forma intermitente e cíclica. O conto retrata de que maneira o consciente do indivíduo moderno funcionava, sendo bombardeado pelos estímulos sensoriais do ambiente. De acordo com Singer, essa agitação provocava um certo nervoso, no sentido de que algo grave poderia acontecer, o que estimulava uma alta carga de ansiedade:

O espectador não está excessivamente receoso, mas ele confessa que nesses dias de afobação quase sempre fica um pouco nervoso nas ruas da cidade com receio de que alguma coisa possa acontecer a alguém. A cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e cargas de ansiedade (*Ibdem*, p. 106).

Em *Penny Dreadful*, o hiperestímulo está presente na primeira temporada, na cena em que a segunda criatura ressuscitada pelo Dr. Victor Frankenstein sai nas ruas pela primeira vez. Este momento reflete a sensação do indivíduo - que não estava acostumado com a agitação dos grandes centros urbanos - e de repente se depara com diversos sinais que estimulam a sua percepção. A primeira reação da criatura é o medo e um ímpeto de recuar que só se esvai ou é minimizado após o apoio emocional prestado pelo Dr. Victor Frankenstein. Em outros momentos, é possível identificar a presença deste hiperestímulo citado por Singer, como, por exemplo, nas cenas panorâmicas do movimento das pessoas nas ruas da metrópole; quando são encenadas manifestações populares: manifestação feminista reivindicando o direito ao sufrágio universal; e na terceira temporada, na cena que acontece a dança do dragão - um espetáculo cultural que celebra o ano chinês - nas ruas de Londres.

O hiperestímulo presente no período moderno relaciona-se com a criação de uma atmosfera de incerteza na medida em que, a partir do momento que o indivíduo tem o seu controle mental afetado por essa quantidade imensa de estímulos do

ambiente, tal fato favorece a incidência dos mais diversos medos. Tomando por base as teorias de Walter Benjamin:

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. (BENJAMIN, 1997, p. 111).

Essa exigência cada vez mais intensa da atividade consciente, no sentido de proteger a mente do indivíduo contra a alta carga de hiperestímulo do período, tem como reflexo a elevação da quantidade de pacientes que os hospitais psiquiátricos receberam na Inglaterra entre 1869 e 1903:

Um dos fenômenos mais perturbadores de nossa vida cultural é o rápido e contínuo aumento de doentes mentais que requerem cuidados institucional. (...) Na Inglaterra, no período de 1869 a 1903, o número de doentes internados em asilos aumentou de 24,0 a 34,1 por 10 mil habitantes (KRAEPELIN, 2007, p. 399 *apud* CAPONI, 2012, p. 126).

Penny Dreadful apresenta uma relação dialógica com este aspecto da sociedade inglesa. Vanessa relembra na terceira temporada a sua internação em um manicômio, com suspeitas de doenças mentais. Nesse local, a personagem é submetida a diversos e torturantes tratamentos psiquiátricos, os quais eram utilizados procedimentos de Lobotomia e Hidroterapia que, em muitos casos, ao invés de reduzir as alucinações e ataques mentais, os aumentavam fazendo o paciente correr o enorme risco de perder a coordenação motora.

Além do Hiperestímulo, o desenvolvimento e progresso econômico do período moderno coincidiu com o desenvolvimento de uma imprensa que cada vez mais reconhecia o seu papel social e informativo diante dos mais diversos acontecimentos no ambiente urbano. A questão do isolamento do indivíduo e o distanciamento entre as pessoas contribuiu para o crescimento da imprensa que, oportunamente, identificou essa lacuna e investiu esforços para suprir a necessidade de informação de que este novo indivíduo social necessitava. Singer faz uma leitura do posicionamento da imprensa na sociedade moderna:

Os retratos da modernidade urbana na imprensa ilustrada parecem flutuar entre uma nostalgia antimoderna de uma época mais tranquila, de um lado, e uma fascinação básica pelo horrível, pelo grotesco e pelo extremo, de outro. As imagens da imprensa ilustrada eram, paradoxalmente, uma forma de crítica social e, ao mesmo tempo, uma forma de sensacionalismo comercializado, uma parte do fenômeno do hiperestímulo moderno que as imagens criticavam. Nestes dois

aspectos, a imprensa ilustrada empregava linguagem bombástica. Isso não surpreende, uma vez que a imprensa tinha um óbvio interesse comercial em retratar o mundo com um tom drástico. Afinal, clamor público e emoções fortes, e não o realismo cotidiano rotineiro, vendiam jornais (SINGER, 2001, p. 110).

Considerando o trabalho padronizado e alienante nas fábricas, o qual exigia pouca criatividade para as mentes dos trabalhadores; estes, quando fora do ambiente organizacional, naturalmente procuravam atividades que se relacionassem com o imaginário, a fim de compensar o tempo em que desenvolviam atividades repetitivas, quando deveriam manter os seus pensamentos circunscritos ao mundo da racionalidade e repetição. Segundo Singer, distrações e excitações ofereciam um escape momentâneo da “tensão formal [...] da empresa. Do frenesi e tédio sem sentido do trabalho alienado na fábrica moderna e no escritório burocratizado” (SINGER, 2001, p. 117).

A imprensa identificou essa carência e percebeu uma oportunidade de exploração comercial, não se importando com o impacto horrífico e com a violação do senso de pudor que estas imagens divulgadas livremente nos meios de comunicação poderiam causar:

Jornais sensacionalistas tinham uma predileção particular por imagens de “instantâneos” de mortes de pedestres. Essa fixação ressaltava a ideia de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que por qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino autocontrolado (*Ibdem*, p. 103).

Em *Penny Dreadful* a relação dialógica com este enunciado é marcante logo no primeiro episódio, quando, durante uma noite de tempestade, mãe e filha são assassinadas em sua própria casa. Após o ocorrido, imediatamente, representantes da imprensa aparecem para registrar o fato. Depois de fotografar as cenas fortes dos corpos estripados e espalhados pelo piso, surge o diálogo entre o jornalista e o fotógrafo:

Fotógrafo: – O senhor quer tudo isso? (refere-se ao registro fotográfico dos corpos espalhados pelo chão)

Jornalista: Tudo.

Fotógrafo: Até ela? (no caso, a criança que fora estripada)

Jornalista: Principalmente ela.

Fotógrafo: Não parece certo. Onde está a dignidade?

Jornalista: Devolveremos a dignidade dela ao pegarmos este monstro. *PENNY DREADFUL* (2014 – 2016, ep. 1).

Figura 51: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 1.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 52: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 1.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 53: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 1.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 54: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Damon Thomas. Temporada 2. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

É possível perceber no diálogo entre os representantes da imprensa o quanto os meios de comunicação faziam questão de divulgar chamadas e cenas fortes para despertar o interesse dos leitores. O sensacionalismo da imprensa é evidenciado também em relação ao caso de Jack, o estripador. *Penny Dreadful* se passa a partir de 22 de setembro de 1891⁴⁰, ou seja, a cidade de Londres ainda se perguntava sobre o assassino em série - que assassinou e estripou no mínimo cinco vítimas - não identificado que agiu no distrito de *Whitechapel* em Londres na segunda metade de 1888. Na série, tal elemento é diversas vezes explorado, principalmente nos anúncios de jornais que exibiam diversas matérias cuja intenção era despertar o interesse das pessoas através de chamativas impactantes.

Outros elementos que remetem ao sensacionalismo e captam o contexto do mundo moderno são as encenações das peças exibidas no teatro *Grand Guignol*.

⁴⁰A data mencionada aparece na cena inicial da série.

Figura 55: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 56: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 57: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



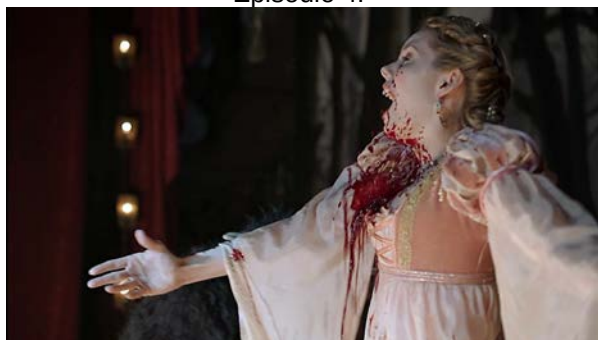
Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 58: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 59: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 60: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

A série resgata todo esse historicismo, o que demonstra uma preocupação da equipe de produção em criar uma atmosfera apropriada para o desenvolvimento da narrativa que assimila o contexto histórico e, de forma simultânea, rompe com os limites entre eventos reais e ficcionais. A estratégia de sincronização entre real e imaginário possibilita que os eventos sobrenaturais se aproximem da realidade, dando-lhes maior veracidade quando apresentados ao espectador.

Outro elemento de destaque no contexto do sensacionalismo é o museu de cera *Putney's Family*; além de representar nas exposições figuras de monstros assustadores, um dos maiores sucessos de público da casa eram as representações com verossimilhança das cenas de assassinatos noticiadas pela imprensa.

Diante desses aspectos, percebe-se na composição da *mise-en-scène* da série *Penny Dreadful* a intensa relação dialógica com estilo gótico e com os acontecimentos e o contexto social do período moderno, o que oportuniza a condução do espectador a uma atmosfera aproximada do nível de sensacionalismo experimentado pelo indivíduo moderno.

3.3 Dialogismo: *Penny Dreadful*, romances clássicos, produções do cinema e televisão

Os romances *Frankenstein, or the modern prometheus*, *Drácula* e *O retrato de Dorian Gray* inspiraram diversas outras produções desde que foram escritos no século XIX e também foram adaptados diversas vezes para o cinema e para a televisão. Neste momento, busca-se realizar uma análise de possíveis relações dialógicas entre a série, os romances clássicos, e produções do cinema e televisão.

Iniciando-se com o romance *Drácula* de Bram Stoker, é possível perceber que *Penny Dreadful* opta por não apresentar nas primeiras temporadas o personagem principal da obra, ou seja, o conde Drácula. No entanto, mesmo sem a presença do conde, estão na trama diversos elementos dialógicos, sendo o mais óbvio o arquétipo do vampiro e as criaturas relacionadas a este que apresentam em sua estética dentes afiados, e outros atributos como hábitos noturnos e sede por sangue.

A primeira temporada se desenvolve nas tentativas do grupo liderado pelo Sir. Malcolm Murray e Vanessa Ives em salvar a vida de Mina Murray (filha de Malcolm Murray) que fora raptada por vampiros. Nesta tarefa, o grupo se depara com diversos eventos sobrenaturais e, neste intermédio, surgem na narrativa elementos dialógicos com a obra de Stoker, como por exemplo a busca por Mina Murray ao navio de origem desconhecida ancorado no porto, fato que recupera aspectos do romance de Stoker, uma vez que Drácula chega a Londres por uma embarcação, com todos os tripulantes mortos de forma misteriosa⁴¹.

⁴¹ Grande foi o assombro de todos ao compreenderem que a escuna alcançara o porto sem ser pilotada – exceto pela mão de um morto! (STOKER, p. 170, 2014).

Apesar de diversas recuperações diretas de enunciados a que a série se permite, como por exemplo, os próprios personagens dos romances, notam-se dialogismos não tão óbvios que requerem um prévio conhecimento do enunciado ao qual a série traz para o contexto, para somente assim compreender de forma abrangente o que está sendo exibido. Um exemplo refere-se à captura no zoológico do vampiro Fenton (Olly Alexandre) e o aprisionamento deste no subsolo da casa do Sir. Malcolm. Ao analisar a obra de Stoker, é possível constatar que uma das características do conde Drácula é a impossibilidade de adentrar em casas e ambientes privados sem que alguém que esteja na residência o convide a entrar. Segundo Stoker (2014, p. 403) “Ele não pode entrar pela primeira vez em algum lugar, a menos que haja alguém da casa que o convide, embora depois possa vir quando quiser. ”

A série faz uma aproximação entre Fentom e o Sr. Reinfield do romance de Stoker, uma vez que ambos estão aprisionados e são os responsáveis por realizar o convite para que Drácula e seus seguidores possam adentrar nas respectivas residências – na série, na residência de Sir. Malcolm e, no romance, na casa do Dr. Seward. Nos momentos seguintes, após o grupo liderado por Sir Malcolm sofrer um ataque no interior da residência, o próprio Sir. Malcolm cita indiretamente em uma das cenas esta característica, “Praticamente o convidamos a entrar, não foi?” (PENNY DREADFUL, 2014-2016).

Outro exemplo desta forma de dialogismo está presente nas cenas em que a série faz o resgate da estrutura epistolar, ou seja, por meio de cartas, relatos em diários, registros de bordo em que foi escrita a obra de Bram Stoker. Em *Penny Dreadful*, nota-se este diálogo quando Vanessa Ives, já no quinto episódio da primeira temporada, se corresponde com Mina Harker e conta os motivos que a fizeram trair a própria amiga: o seu sentimento de arrependimento; e todos os eventos trágicos após o ocorrido. Neste ponto, além de evidenciar uma relação dialógica com a obra de Stoker no que se refere à estrutura, utiliza simultaneamente o que Jason Mittell chama de *feedback* funcional⁴² para trazer ao público um pouco do assombroso passado de Vanessa; o seu embate entre as forças do bem e mal e a origem do distanciamento

⁴²“Flashbacks funcionais são usados para recontar histórias de pano de fundo importantes [...] ou para enquadrar toda a ação de um episódio no tempo passado” (MITTELL, 2012, p. 46).

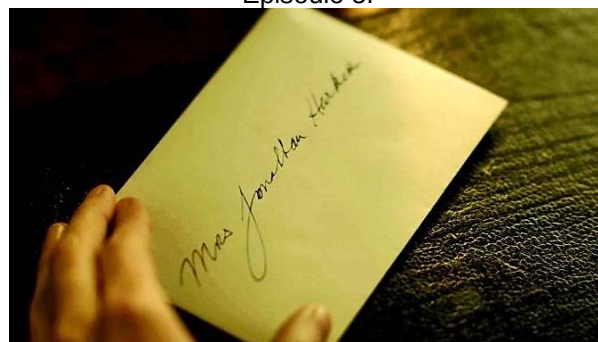
entre Vanessa e Mina. O *start* para o *feedback* funcional ocorre no momento em que Vanessa inicia a elaboração da correspondência.

Figura 61: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016).*
Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 5.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 62: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016).*
Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 5.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

A série também traz uma característica utilizada na adaptação do romance de Stoker em *Drácula* de Tod Browning (1931), quando este inverte os nomes de alguns personagens como, por exemplo, o Sr. Renfield e Jonathan Harker. No *Drácula* de Browning, quem vai até o castelo do conde Drácula na Transilvânia não é Jonathan Harker como no romance de Stoker e sim o Sr. Renfield. Esse jogo de nomes está presente também em *Penny Dreadful*. Lucy Western está como Mina Murray enquanto Vanessa Ives se apresenta como a pretendida do conde Drácula.

Há outros personagens que são inseridos em *Penny Dreadful* como, por exemplo, o Dr. Van Helsing, Dr. John Seward, Arthur Holmwood e Quincey Morris. Esses personagens são retratados em *Penny Dreadful* como Malcolm Murray, Dr. Frankenstein e Ethan Chandler, embora outros personagens se juntem a eles eventualmente na caça.

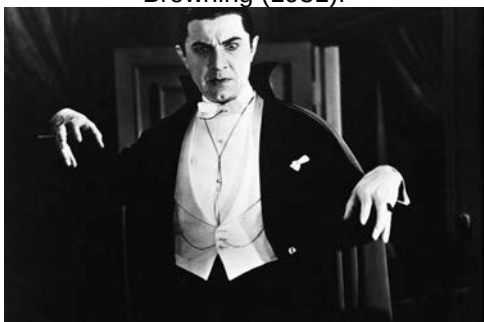
Assim, nota-se que o personagem Drácula do romance de Bram Stoker apesar de não estar presente fisicamente nas primeiras temporadas, a sua presença está subentendida na sugestividade sobrenatural da narrativa, no reconhecimento direto e outros indiretos de alguns dos personagens do romance e, também, na própria trama que é apresentada. Está também em alguns elementos que podem ser observados em uma análise imagética, onde se busca evidenciar delineamentos que aproximam os enunciados presentes na série com os enunciados presentes em adaptações do romance para o cinema.

Começando pelo personagem Drácula, este é descrito no romance de Stoker como,

[...] um homem alto e magro. Tinha o nariz adunco e afiado [...] seu rosto era [...] difícil, cruel e sensual, e seus dentes brancos e estranhamente agudos [...] pareciam mais brancos porque seus lábios eram tão vermelhos, eram apontados como os de um animal. (STOKER, 2014, p. 65-77).

É possível perceber estes atributos tanto em *Drácula* (1931) de Tod Browning quanto em *Drácula* em *Penny Dreadful*, em ambas as produções representado como um homem alto e magro, com cabelo preto e extremamente encantador⁴³.

Figura 63: *Frame de Drácula (1931)*. Direção: Tod Browning (1931).



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 64: *Frame de Drácula (1931)*. Direção: Tod Browning (1931).



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 65: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Paco Cabezas. Temporada 3. Episódio 9.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 66: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Damon Thomas. Temporada 3. Episódio 1.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Em relação à presença de animais que, segundo Carroll (1990), geralmente produzem um sentimento de aversão e periculosidade, *Penny Dreadful* reforça consideravelmente este aspecto, ou seja, a relação de Drácula com a natureza, especificamente com animais e o clima,

Ele pode comandar "todas as coisas criaturas inferiores ou malignas: o rato, a coruja, o morcego – a mariposa, a raposa e o lobo [...] ele

⁴³ 1ª episódio - 3ª Temporada.

pode comandar os elementos: a tempestade, o nevoeiro, o trovão, direcionar os elementos: a tempestade, o nevoeiro, o trovão" (*Ibidem*, 2014, p. 400) ou mesmo "ele pode vir também nas neblinas que ele mesmo cria" (*Ibidem*, 2014, p. 403).

Em *Penny Dreadful*, o simbolismo relacionado aos animais é diferente. Drácula não se transforma em lobo ou morcego, em vez disso, sua relação com as criaturas da noite vem de forma contemporânea: ele é zoologista⁴⁴. Ele representa o conhecimento em animais como cientista que os estuda. Há várias cenas onde Drácula demonstra sua compreensão de animais, mas revela um interesse especial para aqueles que são perigosos, venenosos ou noturnos. Por exemplo: escorpiões, lobos e morcegos. Ele ainda afirma: "Este animal alimenta o sangue porque deve. Por não ter recebido nenhuma outra fonte de alimento. Porque, se não fizer isso, morrerá. [...] Eu amo todas as criaturas da noite que nos rodeiam. Eles são tão evitados ... e sozinhos." (PENNY DREADFUL, 2014-2016, ep. 19).

Observando a composição da *mise-en-scène* em algumas produções do cinema e na série, é possível perceber o dialogismo em relação à representatividade dos animais que estão na obra de Stoker, especialmente em relação às criaturas consideradas "inferiores ou malignas": aranhas, ratos, morcegos.

⁴⁴ 1º episódio – 3ª temporada.

Figura 67: *Frame de Drácula (1931)*. Direção: Tod Browning.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 68: *Frame de Drácula (1931)*. Direção: Tod Browning.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 69: *Frame de Drácula (1931)*. Direção: Tod Browning.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 70: *Frame de Drácula (1931)*. Direção: Tod Browning.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Drácula de Bram Stoker (1992) de Francis Ford Coppola:

Figura 71: *Frame de Drácula de Bram Stoker (1992)*. Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 72: *Frame de Drácula de Bram Stoker (1992)*. Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Drácula *Penny Dreadful* (2014-2016) de John Logan:

Figura 73: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 1.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 74: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 75: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 76: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: James Hawes. Temporada 1. Episódio 7.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Contudo, mesmo com o dialogismo entre os enunciados em relação à representatividade dos animais, *Penny Dreadful* traz um novo sentido para outro elemento que é bem contemporâneo⁴⁵. Na narrativa de Stoker, os lobos são criaturas próximas de Drácula e comandadas por ele. Ele os ordena e pode até se transformar neles⁴⁶. Ao contrário do romance, o principal inimigo que Drácula tem em *Penny Dreadful* é o lobo, pois este representa Deus sendo chamado de "*Lupus Dei*"⁴⁷.

Por fim, o último elemento analisado nas imagens e que faz referência direta ao romance de Stoker é o sangue. Como Drácula é uma das obras clássicas da literatura de vampiros, o sangue é um elemento obrigatório quando se trata de simbolismo: "Deitado de bruços, lambia como um cachorro o sangue que havia escorrido de minha ferida [...] limitando-se a repetir: "O sangue é vida! O sangue é vida! ""(STOKER, 2014, p. 262). O sangue no romance de Stoker não é apenas o seu alimento, mas também o meio pelo qual o contágio é transmitido. Em *Penny Dreadful*

⁴⁵ Afirmação com referência à obra *Crepúsculo* da escritora Stephenie Meyer.

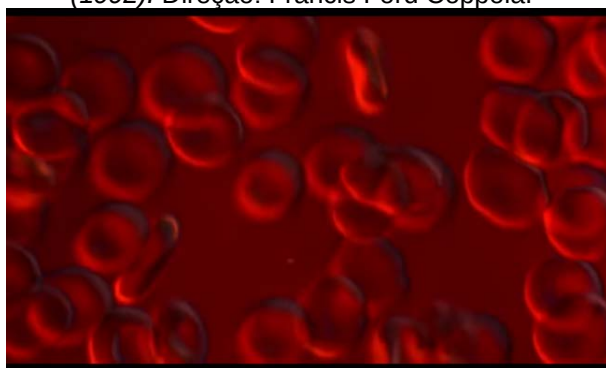
⁴⁶ (STOKER, p. 70, 2014); (STOKER, p. 170, 2014).

⁴⁷ 9º episódio – 3ª temporada.

os vampiros também são providos com esse desejo de sangue⁴⁸ e este elemento desempenha um papel fundamental no sentido de provocar ou potencializar o horror contido na narrativa, estando presente em diversos momentos, como por exemplo no ataque das criaturas noturnas, nos diversos assassinatos que ocorrem, em cenas sensuais, cenas em que são retratadas as epidemias - especialmente a tuberculose e cólera-, além das cenas em que vampiros devoram corpos na terceira temporada.

Observando a intensidade da utilização deste elemento na série, é possível notar uma aproximação com a mesma intensidade deste recurso na produção cinematográfica *Drácula de Bram Stoker* de Francis Ford Coppola (1992). Observa-se esta aproximação em diversos momentos, como por exemplo, no último ataque de Drácula a Lucy antes de sua transformação. A cena alterna imagens do conde em forma de lobo sugando o sangue no pescoço de Lucy e cenas do casamento de Mina Harker e Jonathan Harker. Em seguida, há uma explosão de sangue no quarto de Lucy.

Figura 77: Frame de *Drácula de Bram Stoker* (1992). Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 78: Frame de *Drácula de Bram Stoker* (1992). Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Em *Penny Dreadful*, o uso deste elemento tal qual realizado em Coppola (1990) pode ser observado na cena do baile na residência de Dorian Gray no episódio "*Glorious Horrors*". Durante a celebração e dança dos convidados Vanessa Ives, sentindo-se perseguida por forças ocultas e também por algumas das convidadas presentes no baile, tem a visão de uma chuva de sangue sobre todos os convidados.

⁴⁸ 2º episódio – 3ª Temporada.

Figura 79: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016).* Direção: James Hawes. Temporada 2. Episódio 6.



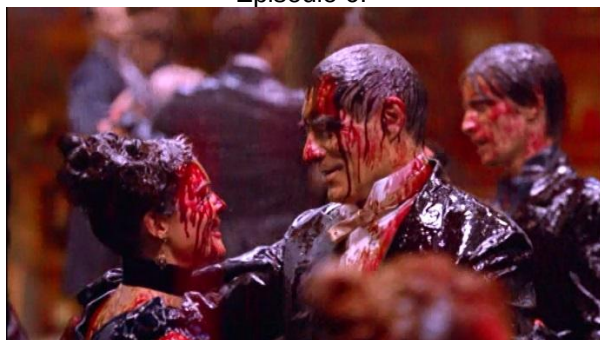
Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 80: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016).* Direção: James Hawes. Temporada 2. Episódio 6.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 81: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016).* Direção: James Hawes. Temporada 2. Episódio 6.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 82: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016).* Direção: James Hawes. Temporada 2. Episódio 6.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 83: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016).* Direção: James Hawes. Temporada 2. Episódio 6.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 84: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016).* Direção: James Hawes. Temporada 2. Episódio 6.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Em outro momento, é possível perceber tanto na série, como na obra de Coppola o uso da cor vermelha do sangue em contraste com o branco do figurino de alguns personagens. Além, também, do contraste entre cenas fortes e que sugerem determinados sentimentos de repulsão com cenas que sugerem celebração.

Figura 85: *Frame de Dracula de Bram Stoker* (1992). Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 86: *Frame de Dracula de Bram Stoker* (1992). Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 87: *Frame de Dracula de Bram Stoker* (1992). Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 88: *Frame de Dracula de Bram Stoker* (1992). Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 89: *Frame de Dracula de Bram Stoker* (1992). Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 90: *Frame de Dracula de Bram Stoker* (1992). Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 91: *Frame de Dracula de Bram Stoker* (1992). Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 92: *Frame de Dracula de Bram Stoker* (1992). Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Como mostrado nas imagens, a morte de Lucy Westerna em Coppola (1992) ocorre com ela em traje branco glamouroso. A cena seguinte, de forma instantânea, mostra o grupo em um restaurante servindo um bife malpassado e conversando sobre os eventos ocorridos.

Já em *Penny Dreadful*, o destaque é para o casal Dorian Gray e Lily Frankenstein no episódio "*And They Were Enemies*" da segunda temporada. Ambos trajados glamorosamente de branco e imersos em uma dança magistral no salão da residência de Dorian são atingidos por tiros à queima-roupa, ato praticado por Victor Frankenstein. Após o diálogo com o Dr. Victor o casal continua a sua dança, celebrando a imortalidade e espalhando sangue pela roupa e salão.

Figura 93: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 94: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 95: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 96: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 97: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 98: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 99: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 100: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Brian Kirk. Temporada 2. Episódio 10.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

O que é possível observar a partir da comparação entre estas cenas é a utilização intensa do elemento sangue como uma forma de potencializar o horror nas cenas.

Um outro exemplo de aproximação entre enunciados presentes na série com a obra de Coppola (1990) refere-se ao ao encontro, cingido a um clima de romance e mistério, entre Drácula e Mina Harker (Coppola) e Drácula e Vanessa Ives (*Penny Dreadful*) no cinematógrafo, considerado em ambas as narrativas a maravilha do mundo civilizado.

Figura 101: Frame de *Drácula de Bram Stoker* (1992). Direção: Francis Ford Coppola.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 102: Frame de *Drácula de Bram Stoker* (1992). Direção: Francis Ford Coppola.



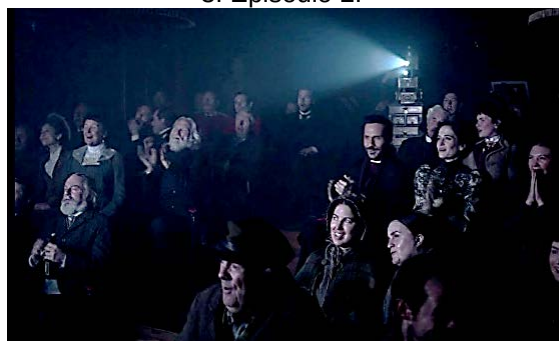
Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 103: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: Damon Thomas. Temporada 3. Episódio 2.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 104: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: Damon Thomas. Temporada 3. Episódio 2.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Direcionando neste momento as observações para o conteúdo apresentado em *Penny Dreadful* e as possíveis relações dialógicas que este estabelece com o romance *Frankenstein* de Mary Shelley e as adaptações deste para o cinema e televisão, o primeiro ponto a observar é que o romance de Shelley começa com um breve prelúdio no qual ocorre o encontro entre o Capitão Robert Walton (que se encontra em viagem ao pólo norte), “terra da neblina e da neve” (*Ibdem*, p. 35), e o Dr. Victor Frankenstein que, neste momento, encontra-se perseguindo a criatura. A partir deste encontro e dada a disponibilidade do capitão em encontrar um amigo para que possa compartilhar suas experiências de vida, Victor, após se recuperar do estado em que se encontrava, começa a relatar os eventos que ocorreram em sua vida.

Inicia-se com a sua infância que, segundo ele, foi feliz. Compartilha que o processo de educação, tanto dele quanto de Elizabeth, sua prima, foram prazerosos: nenhum jovem poderia ter tido uma infância mais feliz do que a minha. [...] em vez do estudo se tornar odioso para nós, por meio dos castigos, adorávamos estudar, e o que para nós era diversão para outras crianças seria obrigação. (*Ibdem*, p. 55).

Victor, aos 17 anos, já compreendia os idiomas latim, inglês e alemão. Porém, segundo o seu próprio pai, ele se interessou por estudos ultrapassados, uma vez que haviam sido introduzidos modernos sistemas científicos com teoria mais racional da química.

Também aos 17 anos, após o pai decidir enviar o jovem Victor para a universidade em Ingolstadt (Alemanha), um pouco antes o jovem havia sofrido com a perda da mãe pela doença da febre escarlatina, que também havia acometido anteriormente, sem vítima, a sua prima Elizabeth. (*Ibdem*, p. 63).

Shelley marca três eventos importantes da infância de Victor Frankenstein: primeiro, a importância dos estudos sobre ciências múltiplas, especialmente anatomia, filosofia natural e química; segundo, a morte de sua mãe, a quem ele estava profundamente ligado, e que lhe dera motivo de interesse para desvendar os mistérios entre a vida e a morte; terceiro, a visão de um cadáver apodrecendo, o que intensamente lhe causou uma impressão “vi como a boa forma do homem se degradava e se eximia; contemplei a deterioração da morte suceder à florescência da vida; observei como vermes herdavam as maravilhas do olho e do cérebro. (*Ibdem*, p. 75). Após estes eventos, tanto no romance, quanto em *Penny Dreadful*, Victor parte em busca do que ele chama de “pedra filosofal e do elixir da vida”. (*Ibdem*, p. 57).

A série *Penny Dreadful* apresenta uma relação dialógica com o romance de Shelley em todos estes enunciados relacionados à personalidade e ao passado de Victor Frankenstein. No episódio “*Ressurrection*” que é apresentado em forma de *feedback*, é possível notar que a infância de Victor, tal qual no romance, foi feliz, exceto o trágico momento que ele se depara com um cadáver em decomposição e, mais ainda, ao vivenciar a morte da sua mãe logo quando criança, sem poder nada fazer. Tanto na série quanto no romance, estes foram fatos que exerceram forte influência em sua personalidade e, posteriormente, na sua ambição em dar a vida a um ser já morto. Ambição que está presente no romance, haja vista uma passagem em que Shelley destaca que,

Desde que Victor chegou a Ingolstadt ficou envolvido durante 2 anos sem ir a Genebra na casa dos pais, tamanha era a dedicação. Depois de esgotadas todas as possibilidades de aprendizagem na universidade, uma pergunta ainda perturbava Victor? De onde provinha o princípio da vida? (*Ibdem*, p. 75).

Este raciocínio e forma de pensar estão presentes na série *Penny Dreadful* no diálogo entre Victor e Sir Malcolm. Ambos se identificam porque pensam de forma

parecida, tamanha é a ânsia da realização de feitos grandiosos. Neste processo, Sir Malcolm perde esposa, filha e filho dado o seu espírito voraz por exploração e dominação de países distantes, no caso África/Ásia.

Sir. Malcolm: Quando você vê um rio, deve seguir até a sua nascente, não importa o perigo ou quantos morram pelo caminho. Deve saber como as coisas funcionam. Deve descobrir. Está sempre insatisfeito.

Victor Frankenstein: Você é insatisfeito?

Sir. Malcolm: Estou em busca.

Victor Frankenstein: Do quê?

Sir. Malcolm: Talvez do mesmo que você. (PENNY DREADFUL, 2014-2016, ep. 1).

Logo, é possível perceber o dialogismo entre a série e o romance de Shelley no que se refere ao passado e também em relação à personalidade de Victor Frankenstein, realçando a característica da busca incessante em romper o limite que separa vida e morte.

Já em relação à criatura, notam-se os seguintes aspectos dialógicos: Shelley inicialmente mantém até determinado momento (durante todo o capítulo I e início do capítulo II) a criatura afastada do leitor, pretendendo com isso que este tivesse apenas a visão do seu criador; contudo, ao apresentar ao leitor a criatura, descobre-se então que ele é indistinguível do ser humano, possuindo sentimentos e um discurso nobre e cheio de dignidade que transcende a culpa e o ressentimento, o que de certa forma transforma seu criador em um ser inferior.

A série também opta por uma abordagem similar. Durante os dois primeiros episódios, a primeira criatura que o Dr. Victor Frankenstein criou não é mostrada, esta surge somente no terceiro episódio. Nos primeiros episódios é mostrado um Dr. Victor Frankenstein fornecendo todo um amparo a uma segunda criatura que este criou, apresentando-o aos seus amigos, realizando um passeio pela cidade o ensinando a ler e permitindo, assim, a sua integração social. Quando John Clare, a primeira criatura, surge na narrativa, percebe-se um lado desconhecido e obscuro da personalidade do Dr. Victor que, até então, o espectador não conhecia.

Analizando a criatura, especialmente o seu nascimento, a rejeição sofrida e o pedido de uma companheira, é possível perceber que a série apresenta relação dialógica com o enunciado de Shelley em diversos momentos. No romance, o nascimento da criatura é traumático e marca profundamente suas visões para a vida. Após o nascimento emerge na criatura o primeiro sentimento, “Já estava escuro

quando acordei; também sentia frio e tinha certa sensação instintiva de medo por me encontrar tão sozinho. ” (SHELLEY, 2016, p. 149). Em seguida, a criatura enfrenta as dificuldades em se acostumar com os sentidos: a luz, a escuridão, a fome, a sede, o medo, os sons, etc. “eu era um pobre desgraçado, desamparado e infeliz. Não conhecia e não podia distinguir nada, mas, sentindo a dor me invadir por todos os lados, sentei-me e chorei. (*Ibdem*, p. 149).

Em *Penny Dreadful*, seu nascimento narrado pela própria criatura no episódio “*Ressurrection*” é igualmente traumático:

“Ouça como sangrei. Não há dúvidas que aquilo tenha sido um nascimento difícil. Nasci na mais pura e terrível agonia. Mas, certamente, isso não foi o proteiforme que você vislumbrava. Este não foi um triunfo de ouro sobre a mortalidade, o Adonais lírico, de que Shelley escreveu. Isto era uma abominação. E então você fugiu. A primeira ação humana que eu experimentei foi a rejeição. Portanto, não questione a minha aversão à sua espécie. Esperei, mas você não voltou. Já houve criatura tão só? Tão completamente desamparada? Foram todas as criaturas recém-nascidas abandonadas no momento em que nasceram? Era disto que a vida se tratava? (PENNY DREADFUL, 2014-2016, ep. 3).

Ao longo do relato, é possível perceber o quanto foi doloroso e traumático o seu nascimento. Neste aspecto, *Penny Dreadful* reforça a condição dramática do acontecimento e a essência do sofrimento da criatura por meio dos efeitos visuais com o uso de sangue e efeitos sonoros com gritos e lágrimas da criatura.

Além do traumático nascimento, a série é dialógica com o romance de Shelley no que se refere à rejeição que John Clare sofre das pessoas, apesar de que, na narrativa de Shelley, a criatura em momento algum é aceita e não estabelece relações de amizade com outras pessoas; diferente de *Penny Dreadful*, quando John Clare se torna amigo do dono do teatro Grand Guignol e também amigo de Vanessa Ives.

Finalmente, o pedido de uma companheira é bem parecido com o romance de Shelley. Ocorre no episódio “*Ressurrection*”:

Não busco o seu amor, demônio! Não busco o que não existe aí. [...] Eu busco uma companheira. [...] Você fará uma companheira imortal para mim. Uma mulher. Assim como eu, eterna. É isto o que você fará. Ou acabarei com todos aqueles que você ama e tornarei o seu dia mais radiante na sua noite mais escura. (PENNY DREADFUL, 2014-2016, ep. 3).

Penny Dreadful apresenta uma relação dialógica com Frankenstein de Mary Shelley quanto ao passado de Victor Frankenstein, o qual coincide em ambas as produções, enfatizando a relação irrefutável que o médico tem com a ciência. Da

mesma forma, ambas as personalidades são próximas, movidas pela busca incessante do prazer da realização e progresso. Ambos abandonam a sua criação de forma irresponsável e negligente e ambos, de certa forma, são assassinos (na obra de Shelley, quando Victor não inocenta Justine, mesmo sabendo que não fora ela quem havia matado William) e, em *Penny Dreadful*, quando Victor asfixia Brona Croft já doente infectada por tuberculose.

Além dos pontos observados acima, é possível perceber em alguns aspectos o dialogismo com produções anteriores que adaptaram o clássico para o cinema, como por exemplo *Frankenstein* (1931) de James Whale e *Frankenstein de Mary Shelley* de Kenneth Branagh (1995).

O estilo gótico, as vestimentas, as cicatrizes do procedimento cirúrgico de unir partes de corpos diferentes em um mesmo corpo, o líquido utilizado na experiência, e as injeções aplicadas no corpo (o que desperta sensação de aversão), a violência física (como por exemplo, no momento em que a criatura extrai o coração de Elizabeth), são bem próximas da criatura da narrativa de Kenneth Branagh.

Figura 105: Frame de *Frankenstein de Mary Shelley* (1994). Direção: Kenneth Branagh.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 106: Frame de *Frankenstein de Mary Shelley* (1994). Direção: Kenneth Branagh.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 107: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 108: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 109: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

O momento em que a criatura extrai o coração de Elizabeth em *Frankenstein* de Kenneth Branagh.

Figura 110: *Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.*



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 111: *Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.*



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 112: *Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.*



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 113: *Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.*



Fonte: <https://play.google.com>.

O momento em que John Clare assassina a segunda criatura em *Penny Dreadful*.

Figura 114: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 115: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 116: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 117: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 3.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Outro ponto em que o dialogismo acontece está ligado ao aspecto gótico contido, tanto na série, quanto nas adaptações do romance para o cinema. Em *Frankenstein* de James Whale, nas cenas iniciais é possível perceber o estilo gótico presente nas imagens.

Figura 118: *Frame de Frankenstein (1931).*
Direção: James Whale.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 119: *Frame de Frankenstein (1931).*
Direção: James Whale.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Da mesma forma, em *Frankenstein de Mary Shelley (1995)* de Kenneth Branagh, o próprio aspecto gótico da criatura.

Figura 120: *Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994).* Direção: Kenneth Branagh.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 121: *Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994).* Direção: Kenneth Branagh.



Fonte: <https://play.google.com>.

Já em *Penny Dreadful (2014-2016)* de John Logan, ao longo das três temporadas, pairam sobre a narrativa imagens nebulosas e escuras, cemitérios envoltos a uma neblina densa.

Figura 122: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016).* Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 2.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 123: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016).* Direção: Coky Giedroyc. Temporada 1. Episódio 5.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Outro aspecto em que é possível perceber a aproximação entre enunciados refere-se ao laboratório de Victor Frankenstein. A decoração em *Penny Dreadful* é bem próxima da narrativa de Shelley e de algumas adaptações do romance para o cinema: "Num quarto solitário, ou melhor, numa cela, no alto de uma casa, separado de todos os outros aposentos por um corredor e uma escada, mantinha a oficina onde trabalhava em minha medonha criação" (SHELLEY, 2016, p. 79).

Figura 124: *Frame de Frankenstein (1931).*
Direção: James Whale.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 125: *Frame de Frankenstein (1931).*
Direção: James Whale.



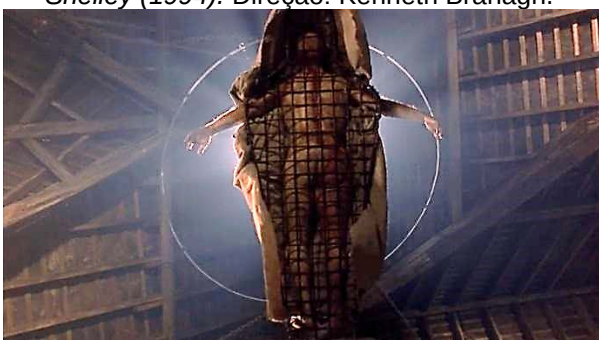
Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 126: *Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994).* Direção: Kenneth Branagh.



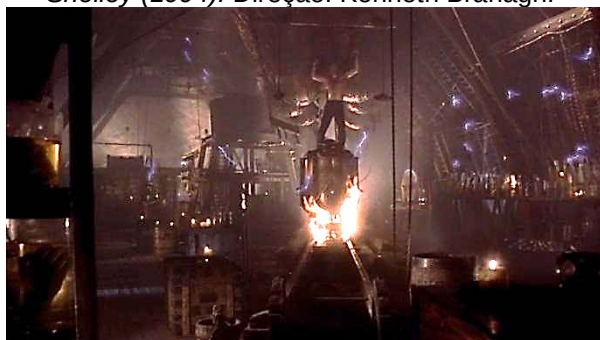
Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 127: *Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994).* Direção: Kenneth Branagh.



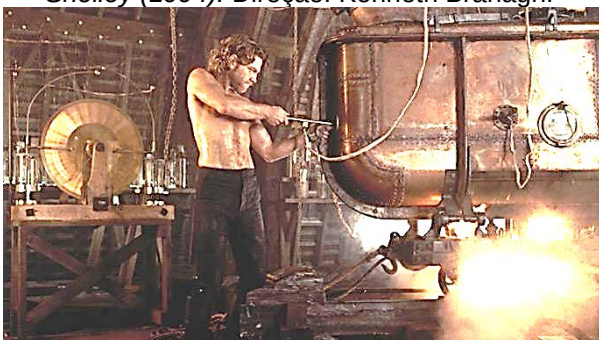
Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 128: *Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994).* Direção: Kenneth Branagh.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 129: *Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994).* Direção: Kenneth Branagh.



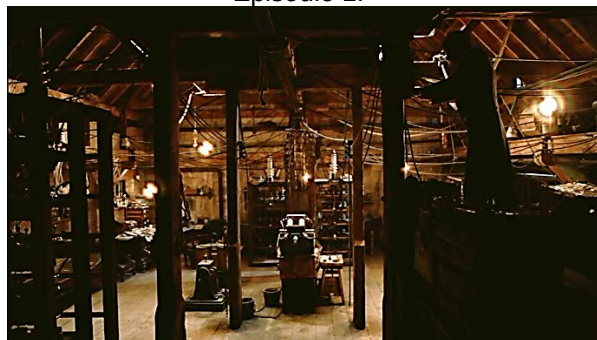
Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 130: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 2.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 131: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 1.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 132: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: Damon Thomas. Temporada 3. Episódio 1.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 133: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: Damon Thomas. Temporada 3. Episódio 1.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Para finalizar, mesmo que no romance de Shelley o Dr. Victor Frankenstein não tenha atendido o pedido da criatura em dar vida a outro ser, especificamente do sexo feminino, na adaptação de Kenneth Branagh e em *Penny Dreadful* o pedido da criatura ocorre, revelando assim mais uma relação dialógica entre as produções e o romance. Porém, ao optar por caminhos diversos do romance de Shelley, um novo sentido é incorporado às produções. Em *Frankenstein* de Kenneth Branagh, com a morte da criatura (Elizabeth), tal fato faz reforçar ainda mais a ira e sede de vingança de Victor em relação à criatura na série, Lily Frankenstein representa mais um arco narrativo, sendo Lily a personagem que não se sujeitará às normas opressoras da sociedade e

iniciará uma investida de vingança contra todos os abusos que sofreu em sua vida anterior como Bona Croft.

Figura 134: *Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.*



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 135: *Frame de Frankenstein de Mary Shelley (1994). Direção: Kenneth Branagh.*



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 136: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Kari Skogland. Temporada 2. Episódio 8.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 137: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Kari Skogland. Temporada 2. Episódio 8.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Assim, relacionado ao dialogismo existente entre a série *Penny Dreadful* e o romance *Frankenstein* de Mary Shelley e algumas adaptações para o cinema, é possível perceber que diversos pontos essenciais do romance estão presentes na série: o passado e a personalidade de Victor Frankenstein, o traumático nascimento da criatura e a busca por uma companheira, o isolamento e rejeição social, cenários. No entanto, constata-se o novo sentido que a série se permite em seu enunciado, ao apresentar o Dr. Victor Frankenstein atendendo ao pedido da criatura em dar vida à Lily Frankenstein e também ao apresentar John Clare (a criatura) como um ser intelectualizado e engajado em uma perspectiva poética: em Lily Frankenstein, a luta pelos direitos feministas, tema que traz para a série um viés contemporâneo, e em John Clare a possibilidade de incluir na narrativa a perspectiva poética, citando ao longo das temporadas diversos escritores como William Wordsworth, William Blake e John Keats.

Direcionando-se a análise ao romance *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, em um primeiro momento é necessário considerar que *Penny Dreadful* não traz alguns de seus principais personagens, como por exemplo Basil Hallward, amigo e artista que pintou o quadro e que posteriormente tenta obter o consentimento de Dorian para expor o quadro em uma exposição, o que para Dorian representa uma ameaça. Também não apresenta a relação entre Dorian Gray e Lord Henry Wotton, ou seja, a influência que Henry exerce sobre a personalidade do jovem (a qual é evidenciada em algumas situações, como por exemplo, no momento em que Dorian não percebe o poder contido em sua beleza e Lord Henry contribui para esta abertura, ou quando Dorian lamenta a morte de Sibyl Vane e Lord Henry investe na tentativa de inocentá-lo).

Do mesmo modo, a série não apresenta a relação de Dorian com a atriz Sybil Vane tal qual no romance e, dessa forma, retira também o contexto para a ameaça de morte que Dorian sofre pelo irmão de Sybil Vane, James Vane. Ao longo do romance de Wilde, a ameaça de James Vane é um acontecimento que amedronta Dorian Gray e provoca a tentativa de reversão de suas maldades, algo que não ocorre, pois o quadro não melhora a estética.

Retirando o personagem Lord Henry do romance, a série opta por transferir e concentrar a crueldade e a frieza como pertencentes de forma natural ao personagem Dorian Gray. Com a retirada de Basil Hallward, Lord Henry Wotton e a ameaça de James Vane, é possível notar um Dorian Gray mais seguro lançando-se mais na satisfação de seus desejos e em suas experimentações. Em *Penny Dreadful*, Dorian Gray parece não ter culpa em todos os pecados que comete. Ele organiza orgias, participa de jogos ilegais como lutas de animais, consome álcool, assassina ou é cúmplice de assassinatos e não sente nenhum tipo de culpa ou remorso.

Sem nenhuma ameaça ao seu estilo de vida, o dilema do personagem Dorian Gray concentra-se em justamente lidar com a sua própria eternidade, algo que se torna o grande desafio do personagem tendo em vista o progresso da modernidade.

Dorian Gray, apesar de se apresentar, na série, por vezes muito mais à frente de seu tempo - tendo em vista o seu ar informal, usando anéis, joias e cabelo com estilo incomum - aproxima-se com o romance de Oscar Wilde e com algumas adaptações do romance para o cinema em diversos pontos, sendo um destes o próprio conflito existente entre a sua eternidade e o progresso do mundo moderno.

Figura 138: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 139: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 140: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 141: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: James Hawes. Temporada 1. Episódio 8.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Esta característica está presente tanto no romance de Oscar Wilde⁴⁹ quanto em uma de suas adaptações, especificamente no filme *O retrato de Dorian Gray* (2009) de Oliver Parker. No diálogo entre Dorian Gray e Lord Henry, no momento em que eles são abordados por uma fotografa, é possível perceber o conflito existente entre a imutabilidade da estética do jovem frente ao progresso da modernidade:

Dorian: o que há para acreditar?
 Fotografa: Nosso desenvolvimento.
 Dorian: Tudo o que vejo é decadência.
 Fotografa: Religião?
 Dorian: uma elegante substituta da crença.
 Fotografa: Arte?
 Dorian: uma enfermidade.
 Fotografa: Amor?
 Dorian: uma ilusão. (O RETRATO DE DORIAN GRAY, 2009).

⁴⁹ Ele próprio dará se dará ao prazer de ver a sua transformação e a sua velhice. Desde muito tempo, porém, abandonará este prazer... (WILDE, p. 250).

Tomando como referência a obra de Marshal Berman *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, é possível perceber este conflito entre tudo o que é permanente, fixo, imutável e o progresso característico da modernidade,

Neste mundo, estabilidade significa tão somente entropia, morte lenta, uma vez que nosso sentido de progresso e crescimento é o único meio de que dispomos para saber, com certeza, que estamos vivos. Dizer que a nossa sociedade está caindo aos pedaços é apenas dizer que ela está viva e em forma. Que espécie de pessoas produzem essa revolução permanente? Para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna, qualquer que seja a sua classe, suas personalidades necessitam assumir a fluidez e a forma aberta dessa sociedade. Homens e mulheres modernos precisam aprender a aspirar à mudança: não apenas estar aptos a mudança em sua vida pessoal e social, mas ir efetivamente em busca das mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as adiante. Precisam aprender a não lamentar com muita nostalgia as “relações fixas, imobilizadas” de um passado real ou de fantasia, mas a se deliciar na mobilidade, a se empenhar na renovação, a olhar sempre na direção de futuros desenvolvimentos em suas condições de vida e em suas relações com outros seres humanos. (BERMAN, 1982, p. 77)

Dorian Gray em *Penny Dreadful* parece ter mais tempo que no romance de Wilde. Ele está entediado de tudo. Ele está cansado de viver a vida. Ele é a representação da eternidade e, como tal, reflete sentimentos de tédio, angústia e tristeza. Não há nada de novo para ele descobrir ou desfrutar. Ele se tornou imortal e, como tal, há uma atmosfera constante em torno dele de tristeza em direção à solidão. E esta solidão fica evidente na última cena de Dorian Gary quando a câmera executa um movimento de distanciamento (*zoom-out*) e o personagem mantém-se centralizado no salão, luxuoso, estampado de quadro de pintores famosos, porém vazio, a não ser a presença do jovem e de um corpo sem vida (uma das vítimas de Dorian) estendido no assoalho do salão.

Figura 142: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016).* Direção: Paco Cabezas. Temporada 3. Episódio 9.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

O retrato de Dorian Gray, obra de Wilde, mesmo sendo literária, apresenta um caráter bastante visual. Segundo Buzwell (2014, on-line) O romance [...] examinou a relação entre arte e realidade, destacando a intrincada interação entre ética e estética, bem como os vínculos entre o artista, seu sujeito e a imagem resultante na tela⁵⁰. Assim, é possível notar o dialogismo na série relacionado a este aspecto, a representatividade dos sentidos e da beleza,

“Estava o *studio* impregnado do forte cheiro das rosas. Quando, por entre as árvores do jardim, passava a leve viração, entrava pela porta aberta o odor dos lilases, de mistura com o perfume mais sutil das madressilvas. ” [...] percebia perfeitamente o brilho das doces flores cor de mel, cobrindo um ébano de galhos tementes [...] (WILDE, 2014, p. 13).

Em *Penny Dreadful* é possível perceber no episódio "*Demimonde*" a admiração de Dorian em relação à natureza e seu conhecimento sobre botânica. O jovem, em um diálogo com Vanessa Ives, profere um discurso sobre beleza, juventude, vida e morte usando a natureza como figura para criar uma metáfora. “O que acho fascinante sobre flores é a sua duplicidade [...]. Elas parecem tão atraentes e exuberantes, ainda assim por dentro, há uma coisa obscura operando” (PENNY DREADFUL, 2014-2016).

⁵⁰ The novel also examined the relationship between art and reality, highlighting the uneasy interplay between ethics and aesthetics as well as the links between the artist, his or her subject and the resulting image on canvas.

Figura 143: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 144: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Outro ponto muito presente no romance de Wilde e que transparece na série está relacionado à arte. Em Wilde, a arte emerge de várias formas: pinturas, música, aromas, aparência física, intelectualismo, prazeres da vida, etc. Dorian Gray é a personificação de todos esses conceitos e devido a esse desejo, ele finalmente adquire o que está pedindo: a juventude eterna, embora sua alma esteja presa deteriorando-se no retrato.

Dorian Gray em *Penny Dreadful* é um personagem sofisticado e intelectual que expressa esse fascínio e admiração pela beleza e juventude com simbolismo e até alguns discursos intelectuais. Dorian Gray é conhecido por ter muito conhecimento sobre música, e em diversos trechos é possível observar a sua paixão e o prazer pelos sons e instrumentos musicais,

Outras vezes, Dorian dedicava-se inteiramente à música e em uma longa sala de rótulas, com o teto de vermelho dourado e paredes verde-azeitona, dava exóticos concertos[...]. Os acres intervalos e as agudas dissonâncias dessa música bárbara despertavam-no quando a graça de Schubert, as belas tristezas de Chopin e as celestes harmonias de Beethoven já não podiam comovê-lo. Ele recolheu de todos os cantos do mundo os mais esquisitos instrumentos que conseguiu descobrir, mesmo nos túmulos dos povos mortos ou entre algumas tribos selvagens que têm sobrevivido à civilização ocidental. Recolhia-os e gostava de experimentá-los e tocá-los. (WILDE, 2014, p. 154).

Em *Penny Dreadful* esta representação de Dorian Gray e música está sempre presente; ele coleta cilindros de música e discursa em uma cena do episódio "*Demimonde*" sobre o gosto por esta forma de arte, "A arte pode ser honesta? Acho que música pode. Talvez só a música, já que é efêmera. Eis o paradoxo: a música é um fantasma, mas é real. Conheço cada nota de cada cilindro. Não há nada de novo. Embora haja uma." (PENNY DREADFUL, 2014-2016, ep. 4).

Figura 145: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Relacionado à arte aparece o significado óbvio das pinturas. As pinturas são a peça central de *O retrato de Dorian Gray* e essa ideia é representada principalmente pelo personagem literário de Basil Hallward. Em *Penny Dreadful*, essa relação dialógica com retratos é apresentada de forma perceptível. Dorian Gray é representado, além de um obcecado colecionador de retratos, como amante da fotografia, porém em alguns diálogos exterioriza a sua preferência pela pintura.

Vanessa Ives: E você? Já foi muito fotografado?

Dorian Gray: Eu prefiro pinturas. Fotografias são tão ironicamente temporárias. Elas capturam um momento do tempo com perfeição. Uma pintura pode capturar a eternidade. (PENNY DREADFUL, 2014-2016, ep. 4).

Figura 146: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Coky Giedroyc. Temporada 1. Episódio 6.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 147: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: Coky Giedroyc. Temporada 1. Episódio 6.*



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Devido ao seu aspecto de imortalidade, Dorian apresenta-se um grande conhecedor de diversos assuntos e um destes está relacionado não só a botânica, arte, decoração, moda e tradições vitorianas, mas também aromas. É possível observar este aspecto em Wilde,

Pôs-se a estudar os perfumes e os segredos da sua confecção, destilando óleos poderosamente perfumados, ou queimando resinas aromáticas vindas do Oriente. Compreendera que não havia disposição de espírito sem a sua contrapartida na vida sensorial e procurou descobrir as suas verdadeiras relações; assim, o incenso pareceu-lhe ser a fragrância dos místicos e o âmbar cinzento, a dos apaixonados; a violeta evoca a memória dos amores defuntos, um produz a demência e o outro perverte a imaginação. Muitas vezes ele tentou estabelecer uma psicologia dos perfumes e avaliar as diversas influências das raízes odoríferas, das flores carregadas de pólen oloroso, dos bálsamos rescendentes, das madeiras de cheiro condensado, do nardo indiano, da hovênia que enlouquece os indivíduos e do aloés, do qual se diz que espanta a melancolia da alma. (WILDE, 2014, p. 153-154).

Em *Penny Dreadful*, há uma cena no episódio "*Demimonde*" em que Dorian, em sua residência em companhia de Ethan Chandler, demonstra claramente o seu gosto e conhecimento dos aromas.

Ethan Chandler: Você gosta de colônia.

Dorian Gray: Sim.

Ethan Chandler: Como Escolheu?

Dorian Gray: Depende de como me sinto. Ou como quero me sentir, imagino. Aromas diferentes o fazem se sentir diferente, não fazem? Cítrico e sândalo produzem um sentimento. Almíscar e lavanda, outro. Cidra. Jasmim, Hortelã. Cada um produz uma sensação diferente. Um outro você.

Figura 148: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Em suma, no romance de Oscar Wilde, o personagem é apresentado a partir do que a sua percepção de vida trata; isto é, beleza e prazer que se conectam com ele. Em *Penny Dreadful*, o dialogismo está presente na medida em que estes enunciados contidos na obra de Wilde são evidenciados nas cenas em que são reafirmados estes aspectos de importância da beleza para o personagem e o que o Wilde denomina “espiritualização dos sentidos” (WILDE, 2014, p. 150), ou seja, o culto aos sentidos e busca pela sua satisfação, bem como a exibição de uma vida de riqueza e *glamour*.

Por fim, como aspecto importante e notável para a análise, na perspectiva das relações dialógicas entre a série e o romance de Oscar Wilde, resta a relação óbvia entre Dorian e o retrato.

O retrato é a razão pela qual ocorre o desenvolvimento de eventos. Em um primeiro momento, Dorian fica vislumbrado pela beleza do seu retrato pintado,

Assim tornou-se cada vez mais enamorado de sua própria beleza, cada vez mais interessado pela deliquescência de sua alma. Examinava com um cuidado minucioso e, às vezes, com inaudita e bárbara delícia os nefandos estigmas que aviltavam a fronte rugosa do retrato ou se imprimiam ao redor boca carnuda e sensual, indagando de si mesmo quais seriam mais execrands, se as marcas do pecado ou os vestígios da idade... (*Ibidem*, p. 148).

Ele admira sua juventude e goza dos prazeres sem fim da vida; no entanto, mais tarde, ele detestará seu retrato e sua beleza na medida em que,

Subitamente, sentiu aversão pela sua beleza [...] Era a sua beleza que o havia perdido, essa beleza unida a essa mocidade, pelas quais ele tanto havia rogado. Sim, porque sem essas duas coisas a sua vida poderia ter sido sem mácula. A beleza só lhe fora uma máscara e a mocidade uma burla. (*Ibidem*, p. 248).

Em *Penny Dreadful*, Dorian também é marcado por eventos significativos. No entanto, eles diferem um pouco do que é descrito no romance de Wilde. Em *Penny Dreadful*, Dorian não é a causa de nenhum suicídio, mas participante de muitos assassinatos, quer seja ele o assassino ou não. Há aqui mais uma relação dialógica entre os dois protagonistas: eles matam quem está ciente do retrato. Em *Dorian Gray* de Wilde, ele mata Basil Hallward porque ele conhece seu segredo e, além disso, ele é quem pintou o retrato para os olhos de Dorian que, por fim, fica entediado com o seu próprio retrato e julga ser o motivo de sua desgraça "tal obra havia lhe trazido às paixões somente tristeza e melancolia". (*Ibidem*, p. 250).

Por outro lado, Dorian Gray em *Penny Dreadful* também mata quem descobre o retrato. Isso acontece no episódio "*Memento Mori*" com a personagem Angelique (Jonny Beauchamp). Dorian, após perceber que ela descobriu o retrato em um quarto secreto em sua mansão, oferece uma bebida com substância mortal e brinda friamente a morte de Angelique.

Figura 149: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: Kari Skogland. Temporada 2. Episódio 8.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

O contexto que envolve Dorian Gray da série *Penny Dreadful* não contempla todos os personagens do romance de Oscar Wilde, porém, constrói uma narrativa com fatos novos a partir da relação dialógica com o romance.

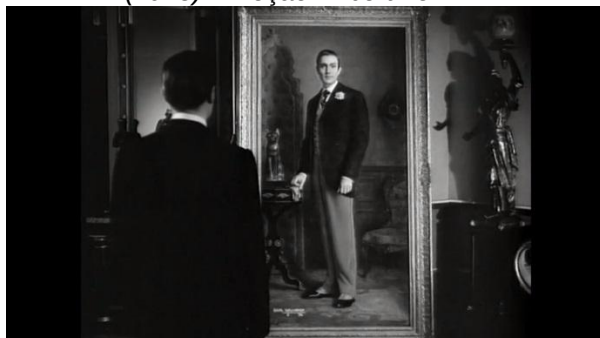
Com todas as construções que a série propõe em torno do personagem Dorian Gray, a troca da sua alma pela imortalidade e, conseqüentemente, a conservação de sua beleza, criou e trouxe junto, a solidão e a obrigatoriedade da convivência com aquilo que mais lhe assusta: a consciência dos atos cometidos e a impossibilidade de alterar o que já passou, aspecto que é explorado no romance de Wilde que, por fim, se torna o principal motivo de Dorian Gray destruir o quadro e, juntamente, se auto destruir “Esse retrato fora-lhe como uma consciência. Sim, havia sido a Consciência... Ele o destruiria!” (*Ibdem*, p. 250).

Penny Dreadful apresenta uma relação dialógica com o clássico escrito por Oscar Wilde em termos de essência e natureza, não se concentrando muito na estrutura e sequência dos eventos. O dialogismo está presente nas visões sobre a beleza, juventude, imortalidade, vida, prazer que estão presentes no romance de Oscar Wilde e, em *Penny Dreadful*, através de descrições ou imagens visuais, discursos e diálogos.

Buscando agora uma análise dialógica mais estética entre as imagens que são apresentadas na série em comparação com algumas produções que adaptaram o romance para o cinema, é possível notar o dialogismo presente no aspecto duplo e autocontemplação,

“Muitas vezes, regressando à residência, após uma dessas ausências misteriosas e prolongadas, que permitiam tantas conjecturas entre seus amigos ou os que pensavam sê-lo, ele subia, pé ante pé, até o aposento fechado, abria a porta com uma chave de que não se separava, e ali, com um espelho na mão, em face do quadro de Basil Hallward, confrontava as más e envelhecidas feições da tela com o seu próprio rosto, que lhe sorria no espelho... A acuidade do contraste aumentava-lhe o prazer. Assim tornou-se cada vez mais enamorado de sua própria beleza, cada vez mais interessado pela deliquescência de sua alma.” (*Ibdem*, p. 148)

Figura 150: Frame de *O Retrato de Dorian Gray* (1945). Direção: Albert Lewin.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 151: Frame de *O Retrato de Dorian Gray* (1945). Direção: Albert Lewin.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 152: Frame de *O Retrato de Dorian Gray* (2009). Direção: Oliver Parker.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 153: Frame de *O Retrato de Dorian Gray* (2009). Direção: Oliver Parker.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 154: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 155: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: Kari Skogland. Temporada 2. Episódio 8.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

O segundo aspecto imagético e dialógico contido na série *Penny Dreadful* relaciona-se com os sentidos, beleza e arte presentes na série e que estabelecem relações com o romance de Wilde e adaptações em períodos distintos. Nas imagens, é possível perceber que Dorian Gray sempre está envolto a objetos de arte e salões com decorações glamorosas e representativas de beleza e luxuosidade.

Figura 156: Frame de *O Retrato de Dorian Gray* (1945). Direção: Albert Lewin.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 157: Frame de *O Retrato de Dorian Gray* (1945). Direção: Albert Lewin.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 158: Frame de *O Retrato de Dorian Gray* (2009). Direção: Oliver Parker.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 159: Frame de *O Retrato de Dorian Gray* (2009). Direção: Oliver Parker.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 160: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: Temporada 1. Episódio 7.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 161: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: Temporada 1. Episódio 7.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Por fim, é possível notar o dialogismo em relação à forma que a série opta por apresentar o simbolismo do retrato: primeiro, ambos estão ocultos para expressar a ansiedade que Dorian Gray sofre se o retrato for descoberto. Em segundo lugar, no romance de Wilde a sala onde o quadro está escondido é uma sala onde sua infância está presente constantemente. Em *Penny Dreadful* este simbolismo do ego de Dorian é visualmente representado com espelhos⁵¹.

⁵¹ 4º Episódio – 1ª Temporada.

Finalmente, a tonalidade gótica do desfecho da história é importante. Dorian Gray de Oscar Wilde termina sua vida matando-se devido à maldição, a corrupção e à raiva que ele sente em relação ao retrato pintado por seu amigo Basil. A relação entre Dorian Gray e o retrato é resumidamente ruim, o retrato leva os anos de idade de Dorian em troca de sua alma para corrompê-lo através do pecado. Observando algumas adaptações para o cinema do romance, é possível notar que o aspecto horrífico está presente em ambos e na série não é diferente.

Figura 162: *Frame de O Retrato de Dorian Gray* (1945). Direção: Albert Lewin.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 163: *Frame de O Retrato de Dorian Gray* (1945). Direção: Albert Lewin.



Fonte: <https://cinemalivre.net>.

Figura 164: *Frame de O Retrato de Dorian Gray* (2009). Direção: Oliver Parker.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 165: *Frame de O Retrato de Dorian Gray* (2009). Direção: Oliver Parker.



Fonte: <https://play.google.com>.

Figura 166: *Penny Dreadful* (2014-2016).

Fonte: <https://www.imdb.com/>.

Figura 167: *Penny Dreadful* (2014-2016).

Fonte: <http://www.metanetworks.org>.

Dorian Gray representa a luta de um jovem que quer se encaixar na sociedade sendo influenciado negativamente. A obsessão com a beleza, os prazeres da vida e a imortalidade desempenham um papel importante para Dorian, pois são a razão pela qual ele termina sendo um escravo da corrupção de seu próprio retrato. Dorian Gray é uma vida envaidecida, na qual o que importa é a experimentação dos sentidos, mesmo que isso signifique sacrificar sua própria alma. *Penny Dreadful* constrói uma relação dialógica com todas essas características do Dorian de Oscar Wilde, com destaque aos efeitos visuais filosofias, pensamentos e reflexões da vida.

Distanciando-se, neste momento, do eixo representado pelos romances clássicos, sinalizados nas análises anteriores, cabe evidenciar outras relações dialógicas sugeridas na série, como por exemplo, a perspectiva religiosa que a narrativa se desenvolve apresentando cenas que resgatam enunciados de outras produções, como o filme de William Friedkin *O Exorcista* (1974). Ao longo das três temporadas, Vanessa Ives sofre forte influência de forças sobrenaturais, sendo que, na primeira temporada - especificamente no episódio "*Possession*", ela sofre um processo de possessão de espíritos que só se ameniza após um ritual de exorcismo, ritual este que se desenvolve em uma relação dialógica, tanto imagética quanto de roteiro, com a famosa cena de exorcismo de Regan MacNeil em *O Exorcista*.

Figura 168: *Frame de Penny Dreadful (2014).*
Direção: James Hawes. Temporada 1. Episódio 7.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 169: *Frame de O exorcista (1974).*
Direção: William Friedkin.



Fonte: <https://www.metropoles.com>.

É possível também notar uma relação dialógica na escolha da série em como apresentar a temática da repressão sexual. Este traço está representado na personagem Vanessa Ives, sendo responsável pelos seus diversos medos e visto como um mal que a persegue e que provoca todos os acontecimentos e tragédias em sua vida como a perda de sua melhor amiga, o desmoronamento de sua família com a morte do pai e da mãe. Tão significativos e impactantes são estas perdas para a personagem é o distanciamento de sua fé e o caminho sem volta para o profano. Irena Dubrovna (Simone Simon) em *Cat People*, de Jacques Tourneur, também apresenta o medo de uma jovem recém-casada diante de sua própria sexualidade. Quando os sentimentos e desejos por seu marido são despertados, Irena é dominada pela vergonha e pela culpa e assim é consumida por uma maldição e por seus demônios interiores. Em ambas as narrativas, os medos mais assustadores não vêm de fora ou de algum lugar distante, mas de forças ocultas no interior das personagens que, quando assumem o primeiro plano, provocam danos irreparáveis. Irena, carregando a sentença de uma maldição e Vanessa “tocada pelo demônio” após a traição de sua melhor amiga Mina Murray. O sexo em ambas as personagens é a abertura para que forças ocultas tomem conta de suas personalidades. É possível perceber este aspecto em *Penny Dreadful* na relação entre Vanessa Ives e Dorian Gray que desencadeia em Vanessa intermináveis sessões de possessão demoníaca, beirando em alguns momentos a própria morte da personagem e também do grupo composto por Ethan Chandler, Victor Frankenstein e Sir Malcolm Murray. Já Irena, quando se vê envolvida pela sedução do Dr. Louis Judd (Tom Conway) mostra a sua face oculta e agressiva em uma cena em que Jacques Tourneur opta por apresentar o mal de forma sugestiva, com imagens tomada por sombras projetadas na parede.

Figura 170: *Frame de Cat People (1942).*
Direção: Jacques Tourneur.



Fonte: <http://cinemalivre.net>.

Figura 171: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016).* Direção: Coky Giedroyc. Temporada 1. Episódio 6.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

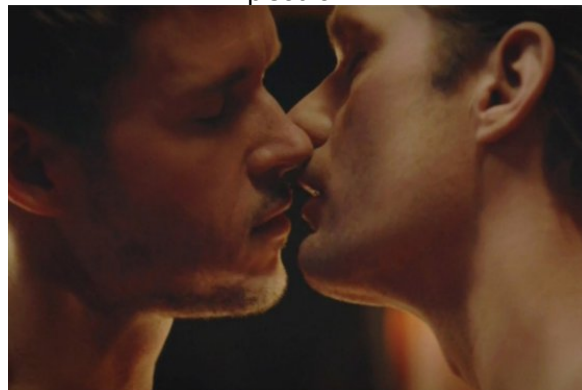
Observa-se, também, que a série incorpora em sua trama questões atuais relacionadas à diversidade de gênero, no personagem Dorian Gray, quando este relaciona-se intimamente com Ethan Chandler e Angelique, ou seja, a série não se limita neste sentido, apresentando com naturalidade diversos temas que eram criminalizados na modernidade e que ainda estão em discussão em dias atuais no contexto social. Neste sentido, nota-se que *Penny Dreadful* é dialógica com a construção de outra série televisiva contemporânea, *True Blood*, e este dialogismo encontra-se na disposição em abordar uma temática sexual acentuada tendo a diversidade apresentada sem estar carregada de tabus sociais. Tanto em *Penny Dreadful* quanto em *True Blood*, questões de gênero são apresentadas de forma natural e não como um tabu social a ser vencido, a não ser em alguns momentos quando ambas as séries se propõem neste sentido. *True Blood*, em diversos momentos, apresenta cenas sensuais como, por exemplo, entre Eric Northman e Jason Stackhouse no segundo episódio da sétima temporada; Sam Merlotte e Bill Compton na terceira temporada e também as diversas cenas com a protagonista Sookie Stackhouse. *Penny Dreadful*, especialmente na primeira temporada, apresenta a relação entre Dorian Gray e Ethan Chandler e nas temporadas seguintes o mesmo Dorian Gray com Angelique, além das diversas cenas sensuais de Dorian com Brona Croft e Vanessa Ives. *Penny Dreadful* estabelece uma relação dialógica com *True Blood* no tema relacionado à sexualidade e viabilizado pela presença da figura dos vampiros, ambas as narrativas se aproximando no sentido de se discutir outro tema: a integração de indivíduos marginalizados. Tal aspecto é dialógico com o romance de Stoker, haja vista que o próprio Drácula se mostra preocupado em chegar em Londres e ser considerado um “forasteiro” (STOKER, 2014, p. 81).

Figura 172: *Frame de Penny Dreadful (2014-2016)*. Direção: Dearbhla Walsh. Temporada 1. Episódio 4.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 173: *Frame de True Blood (2008-2014)*. Direção: Howard Deutch. Temporada 7. Episódio 2.



Fonte: <https://www.imdb.com>.

Por outro lado, é possível observar relações dialógicas entre *Penny Dreadful* e outra série televisiva contemporânea: *Buffy the Vampire Slayer*. Esta relação encontra-se na estratégia que as séries adotam em trabalhar temas como opressão (em *Buffy* no ensino médio, em *Penny Dreadful* na modernidade), o preconceito, o desprezo, a invisibilidade, entre outros, sendo que ambas as séries apresentam tais temáticas com o envolvimento da figura do vampiro na narrativa.

Outras relações dialógicas podem ser percebidas entre ambas as séries, como por exemplo a figura feminina como protagonista das séries. No entanto, uma vez que as narrativas envolvem o arquétipo do vampiro, diferentemente de Lucy Western ou Mina Murray (que estão na narrativa de Stoker como vítimas de um ser poderoso que vem de um lugar distante e desconhecido) nas séries, tanto Buffy como Vanessa são os vetores que fazem frente aos seres desconhecidos. Tal aspecto se relaciona com o que Esquenazi destaca,

[...] certas práticas caem em desuso quando se produzem tomadas de consciência ou evoluções sociais importantes; a personagem da <<jovem inocente>>, característica de uma grande linhagem melodramática, parece hoje dificilmente explorável a menos que sofra transformações consideráveis. (ESQUENAZI, 2010, p. 79).

Buffy the Vampire Slayer se desenvolve na perspectiva de todos os obstáculos e agressões que o diferente do padrão considerado como “normal” enfrenta, especificamente na fase do ensino médio. O preconceito, o desprezo e a invisibilidade, entre outros, figuram como temas centrais em diversos episódios de Buffy. Já em *Penny Dreadful*, diversos personagens lidam com o preconceito e desprezo por serem diferentes, como é o caso de John Clare e Angelique.

Observando a vinheta de abertura da série, é possível notar a sua funcionalidade como uma espécie de sinopse da trama que será apresentada, pois estão presentes os personagens principais e elementos que se relacionam com estes. A vinheta é a mesma para as três temporadas e inicia com uma trilha sonora onde predominam sons de violino que suscitam uma espécie de suspense juntamente com a exibição de animais peçonhentos como aranhas, besouros carniceros, corpos humanos com cicatrizes, crucifixos e imagens sagradas imersas em sangue, escorpiões, cartas de *tarot*, morcegos, vampiros, sangue, serpente, pêlos e presas, instrumentos cirúrgicos, sangue. Todos os elementos presentes na vinheta são apresentados ao longo da série.

Observando outras séries contemporâneas, é possível perceber que *Penny Dreadful* é dialógica com a forma de construção destas vinhetas. Em *American Horror Story*, por exemplo, apesar de apresentar uma vinheta de abertura diferente por temporada, o conteúdo e forma em que são apresentadas assemelham-se com *Penny Dreadful* funcionando também como uma síntese da trama que se seguirá. Em *Asylum*, a segunda temporada, há uma alternância de imagens claustrofóbicas do asilo, cenas de tratamentos traumáticos aos pacientes, celas de prisões, imagens sagradas que, em determinado momento, apresentam alguma animação, cenas de exorcismo e pacientes atormentados. E assim a série faz, sempre apresentando uma espécie de sinopse do que será apresentado ao longo da temporada.

Em *The Walking Dead* a cada duas temporadas é apresentada uma nova vinheta que também funciona como uma espécie de síntese do que acontecerá ao longo dos episódios. Na primeira e segunda temporadas, a vinheta alterna imagens de matérias de jornal onde é exibida a reportagem de um policial atingido por tiro; cenas do hospital; trailer que o grupo utiliza para fuga, a cidade desolada e decadente; carros parados e abandonados ao longo das rodovias. Já na terceira e quarta temporadas são apresentadas imagens de distintivo policial, flechas, relógios, lápides e cemitérios, fazenda, florestas, a prisão que se tornará o refúgio para o grupo e finalmente, um lugar de batalha. Já na quinta e sexta temporadas, a vinheta de abertura apresenta armas, lápides com cruzes e calçados de crianças, florestas, velas, portas reforçadas, casas abandonadas, morto vivo caminhando pelos campos com imagem em tom sépia e mapas marcados onde o grupo se deparará com o Terminus.

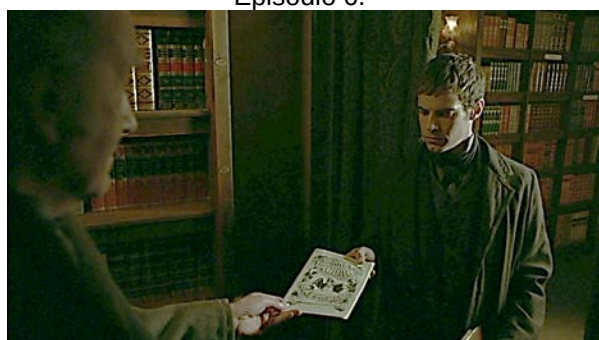
Outra série que utiliza a vinheta como maneira de transmitir uma prévia do conteúdo é *Master of horror*. Com duas temporadas a série apresenta em sua vinheta bastante sangue, caveiras humanas, lobos, cenas de crimes, esqueletos, ratos, imagens de bonecas que, em determinado momento, executam algum movimento de animação, estatuas e símbolos satânicos.

Após a análise das relações dialógicas entre a série, os romances clássicos e algumas produções do cinema e televisão, é possível constatar a presença de diversos enunciados na construção da narrativa, o que não significa que a série execute uma repetição vazia de histórias já contadas, e sim como um meio de ressignificar e dar novos sentidos a histórias e personagens que pertencem a períodos anteriores, mas cujos seus ecos continuam ressoando na contemporaneidade.

3.3 Dialogismo: *Penny Dreadful*, estrutura seriada e estrutura do gênero

Direcionando as análises e observações para a estrutura de *Penny Dreadful* e possíveis dialogismos com outras produções, nota-se inicialmente a primeira relação dialógica que é a alusão que a série faz a outro tipo de ficção seriada, os chamados *Penny Dreadfuls*. Além de ser inspiração para o próprio título, na primeira temporada é apresentado um dos folhetins de horror, ou centavos de sangue como eram conhecidos os *Penny Dreadfuls*. Na cena em que um dos exemplares de folhetins são apresentados, Van Helsing explica ao Dr. Victor Frankenstein algumas propriedades das criaturas estranhas e, para exemplificar, traz para a narrativa um dos *Penny Dreadful* apresentando assim algumas características dos seres chamados vampiros.

Figura 174: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: Coky Giedroyc. Temporada 1. Episódio 6.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Figura 175: Frame de *Penny Dreadful* (2014-2016). Direção: Coky Giedroyc. Temporada 1. Episódio 6.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

O século XIX foi marcado pelo processo de ascensão do capitalismo e industrialização que provocaram diversas mudanças no contexto social. Em meio a estas mudanças (p. ex.: melhora no sistema de impressão e a construção de ferrovias e motores que possibilitaram os avanços dos transportes), o romance literário expandiu as suas fronteiras e tornou-se acessível a uma quantidade muito maior de leitores.

Segundo John Springhall (1994, on-line),

O mercado de material impresso aumentou rapidamente a partir de meados do século XIX, de modo que o comércio editorial tornou-se um aspecto significativo do desenvolvimento comercial de Londres. A distribuição de ferrovias, o *penny post* e o crescimento dos gastos do governo ajudaram a elevar a escala de demanda por impressão a um nível inteiramente novo. A publicação de periódicos e jornais, em particular, viu uma vasta expansão na segunda metade do século, devido ao enorme aumento de circulações possibilitado pela rápida disseminação da alfabetização e pela revogação dos chamados "impostos sobre o conhecimento".

Juntamente com o florescimento e disseminação do romance, outras formas alternativas de literatura surgiram na Inglaterra a partir da década de 1830, como os chamados *Penny Dreadfuls* ou *Bloods*, um tipo de literatura popular com histórias seriadas (que eram publicadas até duas vezes por semana) de crimes violentos, eventos sobrenaturais, e que eram distribuídos periodicamente a um preço de 1 *penny*, ou 1 centavo.

Judith Flanders (2014, on-line) explica que,

Na década de 1830, o aumento da alfabetização e o aprimoramento tecnológico viram um boom de ficção barata para as classes trabalhadoras. "*Penny bloods*" foi o nome original dos livretos que, na década de 1860, foram renomeados centavo e contaram histórias de aventura, inicialmente de piratas e ladrões de estrada, mais tarde concentrados no crime e na detecção. Emitido semanalmente, cada 'número', ou episódio, continha oito (ocasionalmente 16) páginas, com uma ilustração em preto e branco na metade superior da primeira página. Colunas duplas de texto preenchiam o resto, quebrando na parte final da página, mesmo que fosse no meio de uma frase.

Ainda segundo a escritora, alguns *Penny Dreadfuls* abrangeram mais de doze anos de publicações, como é o caso de *Mysteries of London* escrito por GWM Reynolds, uma série que estava mais próxima da vida dos leitores, contrastando os terríveis acontecimentos dos subúrbios com a vida decadente da classe alta.

Observando a série *Penny Dreadful*, além do próprio título e da própria estrutura seriada que estabelece uma relação dialógica com as publicações literárias

na era vitoriana, diversos personagens, que eram frequentemente apresentados neste tipo de publicação, como por exemplo: o vampiro, o monstro e o lobisomem, estão presentes na série. Esta relação dialógica entre os enunciados permite que a série construa uma narrativa e estabeleça uma aproximação com os acontecimentos do período, recuperando assim todo um imaginário popular de medo que, em grande parte, estava marcado pelos crimes recorrentes, epidemias avassaladoras, além do próprio paradoxo entre o desenvolvimento de uma indústria que promovia (e ainda promove) o enriquecimento de poucos membros da sociedade à custa da exploração da imensa classe trabalhadora pobre, miserável e aglomerada nos subúrbios de Londres.

Distanciando-se da relação dialógica que a série estabelece com os *Penny Dreadfuls* e pensando mais nas possíveis relações dialógicas com algumas ficções televisivas contemporâneas, nota-se que estas utilizam diversas variações em suas formas de contar histórias; algumas apresentam arcos narrativos longos que duram do primeiro ao último episódio, outras com arcos narrativos que se encerram a cada temporada e há também aquelas que a cada episódio é apresentada uma história diferente sem a obrigatoriedade de uma continuação.

Penny Dreadful estabelece relações dialógicas com algumas destas séries contemporâneas do gênero horror em relação às estratégias utilizadas para contar histórias. Estas estratégias normalmente se enquadram no que Jason Mittell (2012) chama de complexidade narrativa, ou seja,

Recusam a necessidade de fechamento da trama em cada episódio (MITTELL, p. 36) [...] O desenvolvimento da trama tem posição muito mais central, possibilitando emergir um relacionamento e um drama associado às personagens a partir do desenrolar do enredo. (*Ibidem*, p. 37) [...] Tramas episódicas combinadas a arcos narrativos multiepisódicos e dramas contínuos de relacionamento. (*Ibidem*, p. 37) [...] “Episódios isolados” que representam “mais do que apenas um passo numa jornada narrativa mais ampla.” (*Ibidem*, p. 37) [...] Numa mesma temporada, quase todos os episódios fazem avançar o arco da história ao mesmo tempo em que oferecem coerência ao episódio e também pequenas resoluções de conflito. (*Ibidem*, p. 39) [...] “Flashbacks funcionais” (*Ibidem*, p. 46) [...] Aprofundar a vida interna de um personagem (*Ibidem*, p. 46).

São narrativas que exigem do espectador uma maior atenção ao que está sendo exibido, ao mesmo tempo em que convidam este mesmo espectador a se aprofundar nas histórias de modo a perceber diversas outras camadas de conteúdo que, muitas vezes, são de difícil percepção à primeira vista. Séries como *Buffy the*

Vampire Slayer, *The X-Files*, *Twin Peaks*, segundo Mittell, pertencem a este tipo de narrativa complexa.

Observando outras séries contemporâneas, mesmo não citadas por Mittell, nota-se que pertencem a este tipo de narrativa complexa, como por exemplo *The Walking Dead*, devido à maneira que se desenvolve, com um arco narrativo longo combinado com arcos narrativos menores, geralmente a cada duas temporadas. Da mesma forma, *True Blood* que oferece a um público que se interessa por histórias de vampiros uma narrativa mais rica e multifacetada do que geralmente é exibido, e que não se limita a abordar temas que outras séries teriam dificuldade ou restrição em abordar. Já *American Horror Story* não se preocupa em repetir alguns (às vezes todos) atores(atrizes) de uma temporada para outra, com outra história e personagens diferentes, uma vez que o desenvolvimento da trama tem posição muito mais central.

Cabe ressaltar que a utilização das diversas estratégias no modo de contar história, pode influenciar consideravelmente o engajamento emocional do público, especialmente na perspectiva do gênero horror. Para Gregory A. Waller,

[...] não apenas a interrupção do fluxo narrativo mina o engajamento emocional que o horror exige, mas os próprios intervalos prejudicam a geração de horror, tirando o público do drama de terror e transportando-os para um mundo normal, cotidiano, limpo e seguro, no qual resolver problemas é simplesmente questão de comprar o produto certo. (WALLER, 1987, p. 148, tradução própria)⁵².

As séries de horror contemporâneas utilizam diversos recursos narrativos para evitar a dissipação do engajamento emocional do espectador, atributo substancial para o gênero horror que pode influenciar consideravelmente a continuidade ou não de determinada produção.

Em *Penny Dreadful*, o que se observa inicialmente é que além de ser construída recorrendo a personagens de romances famosos, a série utiliza diversas estratégias para a criação de uma atmosfera “inexplicável e empolgante”⁵³ compatível com gênero horror. Uma destas estratégias são os “*flashbacks* funcionais” a cada início de episódio, que resgatam acontecimentos anteriores.

⁵² Texto original: “[...] not only the interruption of narrative flow undermine the emotional engagement that horror requires, but commercials undermine the generation of horror, pulling the audience out of horror drama and transporting them to a clean, safe, brightly lit, quotidian normal world in which solving problems is simply a matter of buying the right product.”

⁵³ (LOVECRAFT, 2007, p. 17).

Ao longo dos seus vinte e sete episódios, a série inicia-se com a apresentação dos *flashbacks* de episódios exibidos anteriormente ou com a vinheta de abertura que apresenta em sua composição diversos elementos sugestivos do gênero de horror. Tanto os *flashbacks* funcionais quanto a vinheta de abertura contribuem para a recuperação do engajamento emocional do espectador, visando os desfechos do episódio que se seguirá.

Outro ponto possível de se observar é que o arco principal não é sobre qualquer um dos romances que a série apresenta na construção de sua narrativa. Esses romances passam a existir e compor a trama⁵⁴ em um processo de combinação a partir da trajetória de Vanessa Ives e o dilema existencial entre a sua natureza de bem e mal. Segundo Roland Barthes, “compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela estágios, projetar os encadeamentos, horizontais do fio narrativo sobre um eixo implicitamente vertical” (BARTHES, 1976, p. 26). *Penny Dreadful* apresenta um fio narrativo que organiza as conexões entre os diversos personagens. Assim, ao final das três temporadas, é possível reconhecer o encerramento de um estágio; no entanto, este desfecho não é precedido de etapas definindo caminhos ascendentes ou descendentes, e sim de instâncias onde múltiplas psicologias experimentam um processo de coexistência e interação.

Uma vez que o formato seriado permite a exploração da intimidade dos personagens e “a ficção está *constitutivamente* ligada à apresentação da intimidade [...] a intimidade torna-se o tema essencial da narrativa” (ESQUENAZI, 2010, p. 144) as relações que Vanessa Ives realiza permitem a exploração da intimidade⁵⁵ de diversos personagens, como, por exemplo, Ethan Chandler, a criatura John Clare, Dr. Victor Frankenstein e Dorian Gray.

Dada a essencialidade da revelação da intimidade dos personagens, tal fato contribui para a sensibilização, identificação e aproximação do público, o que se torna

⁵⁴Trama: “modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça” (XAVIER, 2003, p. 65) Disponível em: <<https://cinemaeliteraturaufsc.files.wordpress.com/2012/04/ismail-xavier-do-texto-ao-filme.pdf>>. Acesso em 06 jan. 2018.

⁵⁵Esquenazi utiliza os termos “intimidade e íntimo em um sentido particular, que não se confunde com o senso comum: “Definimos intimidade como a diferença entre a pessoa e o papel” (ESQUENAZI, 2010, p. 144).

mais um “ponto de pressão”⁵⁶, que certamente o autor do gênero horror utilizará como meio de despertar medo e aversão no espectador.

Penny Dreadful apresenta uma narrativa com variações em seu *storytelling* utilizando-se de ambivalência para o desenvolvimento da trama. Segundo Yvana Fechine, “quando tratamos de fenômenos de ambivalência, não estamos mais no domínio do é ou não é, mas do é e do não é” (FECHINE, 1998, p. 41). A série evidencia ambivalência em sua construção, uma vez que, por meio do dialogismo, recupera enunciados sem permitir que estes percam as suas características essenciais, porém por meio de novas construções produz novos sentidos. Esse aspecto pode ser visto no personagem Victor Frankenstein, que mantém as características essenciais do romance de Shelley em relação a sua personalidade: ceticismo, ambição e negligência em relação aos resultados de seus experimentos. No entanto, se no romance ele se recusa dar vida a uma nova criatura (SHELLEY, 2016, p. 241)⁵⁷, em *Penny Dreadful* se rende às pressões de John Clare e dá vida a Lily Frankenstein, personagem estratégica na série, que permite o desenvolvimento e abordagem de diversos temas feministas, como o direito ao sufrágio universal e expõe os horrores que as mulheres, particularmente as prostitutas, sofriam no período subsequente à Revolução Industrial na cidade de Londres.

No romance de Stoker, os aspectos da identidade do personagem Drácula também são mantidos: imortalidade, sede por sangue, força sobre-humana, comanda criaturas noturnas, etc. No entanto, se no romance de Stoker Van Helsing representa o algoz de Drácula e Mina Harker a sua pretendente, em *Penny Dreadful* Van Helsing e Mina morrem na primeira temporada, o que permite que a série desenvolva outras construções a partir do desfecho destes personagens, como a exploração de temas relacionados à religião, bruxaria, satanismo e vodu.

São mantidos também os traços originais do personagem Dorian Gray do romance de Wilde: luxúria, orgulho, vaidade (WILDE, 2014, p. 179)⁵⁸, “aquele para quem existe o mundo visível” (*Ibidem*, 2014, p. 149). O romance de Wilde se encerra com a morte de Dorian Gray: “No assoalho jazia um homem morto, trajado a rigor,

⁵⁶“Frequentemente o filme de terror aponta ainda mais para dentro, procurando aqueles medos pessoais enraizados – aqueles pontos de pressão – com os quais todos temos que aprender a lidar” (KING, 2013, p. 156).

⁵⁷Dr. Victor Frankenstein: “Nunca criarei outro ser igual a ti, assim disforme e malvado”.

⁵⁸Dorian Gray: “[...] tu me lisonjeaste e me ensinaste a envaidecer-me da minha beleza” (diálogo entre Dorian Gray e Basil Hallward, artista que pintou o retrato de Dorian Gray).

com um punhal no coração! ” (*Ibidem*, p. 252). Em *Penny Dreadful*, não é apresentado o final trágico deste personagem; além disso, através de sua presença a série aborda diversas temáticas relacionadas à questão da diversidade de gênero, com a participação da personagem transgênero Angelique, que é incluída na segunda temporada, tornando-se ao longo da narrativa um dos interesses de Dorian Gray.

Nota-se que esse aspecto de ambivalência permite que a série traga diversos outros temas para a narrativa - temas estes que, mesmo pertencentes ao período moderno, ainda estão em evidência no contemporâneo - e os trabalhe sob a perspectiva do gênero, produzindo novos sentidos a partir de uma relação dialógica entre enunciados. Glen Creeber argumenta que,

a televisão contemporânea emprega frequentemente formas complexas de - flexi-narrativa - que introduzem camadas intrincadas e sofisticadas de níveis narrativos gráficos e subtraídos que aumentam gradualmente o caráter e a densidade da narrativa além do alcance da única - narrativa fechada - (CREEBER, 2004, p. 15, tradução do autor)⁵⁹.

Com a possibilidade de diversas abordagens, “tramas episódicas combinadas a arcos narrativos multiepisódicos e dramas contínuos de relacionamento” (MITTELL, 2012, p. 37), que são características de produções contemporâneas em formato seriado, torna-se possível a introdução de camadas além da única narrativa fechada e utilização de diversos elementos de horror.

Com o olhar mais voltado aos elementos e estratégias habitualmente encontrados em produções do gênero horror, constata-se que *Penny Dreadful* utiliza recursos caracterizados pelos seus aspectos de perigo e impureza⁶⁰ que permitem que a série trabalhe, juntamente com o horror dos próprios personagens dos romances clássicos, outros temas, como, por exemplo, exorcismo e satanismo na primeira temporada, bruxaria e vodu na segunda temporada.

A partir dos estudos teóricos sobre o gênero apresentados no capítulo 1 é possível observar que a série apresenta em seu arco narrativo principal a perspectiva do impulso emocional reprimido; quando este se rompe, provoca o que Freud chama de “*Unheimlich*” ou “Inquietante”/“Sinistro” ou seja, tudo aquilo que deveria ter se

⁵⁹Texto original: “The contemporary TV, frequently employs complex forms of - flexi-narrative -, introducing intricate and sophisticated layers of plot and subplot narrative levels which gradually enhance character and narrative density beyond the scope of the single - closed narrative -.”

⁶⁰“Art-horror is primarily identified in virtue of danger and impurity” (CARROLL, 1990, p. 29, tradução do autor). Texto original: “O horror artístico é, em primeiro lugar, identificado em razão do perigo e impureza.”

mantido oculto, mas uma hora ou outra vem à tona. Este aspecto é perceptível na personagem Vanessa Ives que convive com o dilema entre a sua fé e o seu lado obscuro e desconhecido. Desde o primeiro episódio, Vanessa sente que forças ocultas influenciam os seus pensamentos e comportamentos, e estes se contrapõem a tudo aquilo que sua fé religiosa proclama. No quinto episódio, Vanessa narra que a mudança em seu comportamento se iniciou após se deparar com a traição de sua mãe com Sir Malcolm no labirinto. Neste momento a protagonista destaca que,

Algo sussurrou e eu ouvi. Talvez sempre estivesse lá essa coisa, esse demônio dentro de mim. Ou atrás de mim, esperando que eu me virasse. [...] Mas em mim, houve uma mudança. Eu notei naquela noite no labirinto. Talvez sempre estivesse lá. Pequenos atos de maldade. Inofensivos, é claro. Algo que qualquer garota faria. Disse a mim mesma que aquilo nada mais eram do que travessuras. Mas eu sabia que era algo mais. Claro que sabia. (PENNY DREADFUL, 2014-2016, ep. 5).

Este dilema a faz ir busca de diversas explicações na tentativa de si compreender; quando o seu lado oculto vem à tona, provoca rupturas incorrigíveis, como por exemplo, a perda da amizade com a sua melhor amiga Mina Murray, devido à traição de Vanessa com o noivo de Mina.

Outro personagem que se desenvolve nesta mesma perspectiva é Ethan Chandler, que traz para a narrativa o arquétipo do lobisomem que, de imediato, estabelece uma relação dialógica com o personagem Henry Jekyll e Edward Hyde do romance de Robert Louis Stevenson, *O médico e o monstro* (1886). Quando a sua personalidade oculta assume o controle, suas ações se tornam incontrolláveis e, da mesma forma que ocorre com Vanessa, desfechos trágicos se sucedem quando este lado oculto de Ethan toma o primeiro plano. Um destes desfechos na série é a morte de Sembene (Danny Sapani), um dos seus melhores amigos.

A série também não utiliza a violência, o sexo e a emoção de forma gratuita, nisso se aproxima dos estudos de Linda Williams⁶¹. Nos momentos em que faz uso tanto de cenas violentas (com bastante utilização de sangue), quanto em cenas sensuais e dramáticas, são abordados diferentes problemas culturais que estavam presentes no cotidiano do mundo moderno, muitos destes ainda resistindo no contemporâneo. É o caso da luta pelos direitos femininos, o sensacionalismo da imprensa, o impacto provocado pelas epidemias, que em grande parte, tiveram como

⁶¹ WILLIAMS, Linda. *Films Bodies: Gender, genre, and excess*.

vítimas as pessoas pertencentes às classes mais baixas e a exploração da mão de obra por uma elite opressora.

Saindo um pouco das temáticas e pensando na estrutura da série, nota-se que há um dialogismo com produções do gênero horror; porém, como Carroll cita, nem sempre todos os eventos ocorrem na ordem exata (CARROLL, 1990, p. 108). *Penny Dreadful* inicia-se com a busca por Mina Murray, ou seja, o rompimento da normalidade já havia ocorrido; em seguida, ocorre a descoberta (quais os seres e forças fazem frente para que a normalidade se restabeleça), há os diversos conflitos que se estendem ao longo das três temporadas, sendo que cada uma apresenta a resolução de um conflito distinto, em paralelo com o conflito pertencente ao arco principal da série.

Como exemplificado por Todorov, no fim a ordem se reestabelece, porém, nunca da maneira que era antes, pois “O equilíbrio volta então para estabelecer-se, mas já não é o do começo” (TODOROV, 1980, p. 85). *Penny Dreadful* apresenta um desfecho - principalmente relacionado à personagem Vanessa Ives, que é a protagonista da série - que impossibilita o retorno a “normalidade” do estado inicial: a percepção de que o seu lado oculto é indissociável de sua identidade.

A série também recorre ao recurso do suspense da primeira aparição, ou seja, “grande parte da reação do público a monstros de ficção, muitas vezes, depende dos recursos atribuídos a eles antes de serem exibidos (CARROLL, 1990, p. 102) e o atraso entre a descoberta e confirmação provoca tensão no espectador. Tal atributo é reconhecido na série, haja vista que a temática dos vampiros está presente ao longo das três temporadas, porém, o personagem principal e arquétipo do vampiro (Drácula) surge somente na terceira temporada. Ao longo da primeira e segunda temporadas, é apresentado todo um contexto que sugere ao espectador as potencialidades do vampiro, o que favorece a sensação provocada quando, no fim do episódio “*The Day Tennyson Died*”, da terceira temporada, a voz do próprio Drácula surge na narrativa.

Analisando, ainda a narrativa, nota-se mais um aspecto que é frequente nas produções do gênero horror: a ruptura cultural. O que se percebe é que a série o tempo todo se desenvolve no sentido de um movimento entre aspectos antagônicos como, por exemplo: lei e transgressão, humano e monstro, normal e anormal. Um exemplo é o personagem John Clare (A criatura) do romance de Shelley que, naturalmente, carrega consigo este movimento no sentido de dissipar as fronteiras entre humano e monstro. Porém, em *Penny Dreadful*, este aspecto é potencializado

tendo em vista que a criatura é um ser sensível aos movimentos do universo que o cerca e que apresenta amplo conhecimento das leis que regem o convívio social, apresentando, assim, um senso crítico (sobretudo em relação aos poderes instituídos) abrangente e distinto dos demais personagens. Uma cena que demonstra bem este aspecto é o diálogo no episódio "*Verbis Diablo*" sobre religião entre John Clare e Vanessa Ives nos subúrbios de Londres.

Vanessa: Elas me deixam nervosa.
 John Clare: Quem?
 Vanessa: As Freiras.
 John Clare: Por que?
 Vanessa: Fui criada dentro da religião. Foi duro para mim. Você tem alguma religião?
 John Clare: Está me oferecendo uma?
 Vanessa: Você necessita?
 John Clare: Nunca precisei.
 Vanessa: Então não oferecerei. Eu não seria um bom exemplo. O Todo-Poderoso e eu temos um passado difícil. Não tenho certeza se ainda nos falamos.
 John Clare: Eu li a bíblia quando era jovem, mas então descobri Wordsworth e as antigas platitudes e parábolas pareceram anêmicas... Até mesmo desnecessárias.
 Vanessa: Sr. Wordsworth tem muito pelo que responder, então.
 John Clare: Não é isso, Sra. Ives. A glória da vida sobrepuja o medo da morte. Bons cristãos temem o fogo do inferno, e para evitá-lo, são gentis com o próximo. Bons pagãos não têm esse medo, então podem ser quem eles são, bons ou maus, como sua natureza ditar. Não tememos Deus, então não devemos a ninguém a não ser a nós mesmos. (PENNY DREADFUL, 2014-2016, ep. 10).

Similarmente, Vanessa é a personagem que o tempo todo questiona naturalmente os regimentos culturais vigentes, como no episódio "*Seance*", na cena da sessão espírita na casa de Ferdinand, em que ela é a única mulher na sala que não usa luvas. Isso demonstra um pouco de sua personalidade, ou seja, não segue as regras impostas pelos regimentos sociais. Também no episódio "*Closer Than Sisters*", quando Vanessa demonstra a sua personalidade e não se contenta em ouvir e aceitar as ofensas do Sir Malcolm Murray,

Vanessa Ives: Mina precisa de nossa ajuda. Vai me deixar entrar?
 Sir Malcolm: E não há nada de mais?
 Vanessa Ives: Não.
 Sir Malcolm: Acha que pode alcançá-la novamente?
 Vanessa Ives: Ou ela a mim. Eu sei que não acredita.
 Sir Malcolm: Você não sabe nada sobre mim. Sabe quantos homens eu matei? Na África, andamos em sangue a cada passo. Houve um tempo em que ficaria feliz em matá-la. Mas, por agora, eu posso usá-la.
 Vanessa Ives: E nada mais?

Sir Malcolm: Mais o quê? Perdão? Vá a sua igreja romana para isso, aqui não encontrará nenhum.

Vanessa Ives: Em algum momento já pensou em como isso tem sido para mim? Uma transgressão imperdoável que me marcou para toda a vida. Você acha que sofreu? Você acha que conhece sangue? Você acha que andou sobre cadáveres. Espalhe-os daqui até o horizonte e eu terei andado ainda mais! Seu homem fraco, tolo, lascivo, vanglorioso. Como ousa presumir falar comigo sobre a morte? (PENNY DREADFUL, 2014-2016, ep. 5).

Por fim, no episódio "Seánce", é apresentada uma cena que faz alusão ao que muitos autores enumeram como um aspecto importante para a efetividade do horror, o caráter de vacilação que, segundo TOROVOV (1980, p. 18), "nem a crença absoluta e nem a descrença absoluta nos levaria ao fantástico, este sobrevive na vacilação". Madame Kali, antes de iniciar a sessão espírita onde incorpora espíritos, faz um pedido aos convidados que estão sentados em volta da mesa: "Peço que suspendam a descrença [...] Deixem que a imaginação liberte-se". (PENNY DREADFUL, 2014-2016).

Figura 176: Frame de Penny Dreadful (2014-2016). Direção: J. A. Bayona. Temporada 1. Episódio 2.



Fonte: <https://www.netflix.com>.

Penny Dreadful utiliza diversas "fórmulas narrativas" (ESQUENAZI, 2010, p. 136) para não se limitar a apresentar um horror físico e sangrento. Apresenta ritmos das narrações extremamente variados e constrói a sensação de medo de forma progressiva, valorizando o aspecto de vacilação. Entremeado ao desenvolvimento dos

arcos narrativos, se encontram as coexistências de aspectos do mundo real e imaginário do período moderno, o que contribui na criação de uma atmosfera que torna oportuno a exploração de diversos elementos frequentemente relacionados ao gênero de modo ambivalente, permitindo que se mantenham as referências dos romances clássicos, mas também a possibilidade da introdução e abordagens de temas variados e contemporâneos.

Penny Dreadful “demanda que se preste atenção à moldura da janela” (MITTELL, 2012, p. 49) e desafia as suposições de que a estética do horror se baseia tão somente nas representações gráficas do *gore*. Demonstra as possibilidades de diferentes abordagens do gênero e a necessidade de desenvolver um novo olhar para perceber os diversos elementos presentes na narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penny Dreadful estabelece relações dialógicas com o estilo gótico, na medida em que apresenta uma estética com a presença de imagens sombrias, submundo urbano, armazéns desativados, mansões com estética parecida com castelos, cemitérios, nebulosidade, escuridão e, envolvidos por estes elementos que compõem os cenários, constrói uma narrativa com personagens que apresentam uma característica de “interpenetração mútua de categorias” (KAVKA, 2002, p. 211), ou seja, um aspecto de indefinição de fronteiras como, por exemplo, masculino/feminino; bem e mal; belo e feio; real e imaginário. No entanto, talvez uma das características mais próprias do estilo gótico presente na série não sejam os dialogismos imagéticos de estilo, nem a indefinição de fronteiras presente na trama, mas a construção da personalidade de alguns personagens e sua relação com o sentimento gótico no ser humano. O personagem que exemplifica este sentimento gótico é John Clare que, além do seu figurino tipicamente gótico, desde que surge em sua primeira cena, nota-se em sua personalidade um espírito jovem, poético e sensível que, com os diversos eventos em que se percebe envolvido, se depara com os mais estranhos e assustadores comportamento humanos, eventos este que o faz se sentir um exilado, privado de um passado ideal e ao mesmo tempo deslocado no seu tempo e lugar.

A série apresenta relações dialógicas com as construções dos romances clássicos e seus personagens, apresentando-os com uma nova roupagem, porém respeitando as características essenciais de cada um. Tomando como referência a obra de Bram Stoker *Drácula* e duas adaptações em período distintos (*Drácula* de Tod Browning e *Drácula de Bram Stoker* de Francis Ford Coppola), o que se percebe em *Penny Dreadful* é que as características essenciais (os elementos: sangue, o domínio de animais, a relação *Drácula* - inferno, busca por Mina, etc.) do romance são mantidas na série, exceto as adaptações em relação aos nomes dos personagens e o novo sentido que a série propõe, o mal como algo existente no interior do ser humano.

Em relação a *Frankenstein* de Mary Shelley, o dialogismo se concentra nas personalidades tanto de Frankenstein como da Criatura (John Clare) e, a partir desta relação dialógica, novos sentidos são incorporados. Os recursos gráficos colaboram

no sentido de permitir ao espectador captar todo o horror presente em determinados momentos, como, por exemplo, no momento do nascimento da criatura.

Em relação a obra de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray* as relações dialógicas estão presentes no que se refere aos sentidos, apresentando um Dorian Gray imerso no horror de sua solidão, descontentamento e busca incessante por algo que lhe permita experimentar sensações que nunca experimentou antes. Além disso, apresenta um ser que se percebe estático e imutável, deparando-se com uma realidade moderna de rápidas mudanças e progresso.

A série é dialógica ao construir uma narrativa engajada no gênero horror apresentando uma atmosfera sombria, violência, sangue, os arquétipos (monstros, vampiros, lobisomem, bruxa) além de abordar temas que frequentemente causam desconforto social (diversidade de gênero, violência contra a mulher, opressão religiosa e cultural). No entanto, em *Penny Dreadful*, o potencial de horror está sobretudo no processo de rompimento das fronteiras e na sugestividade em relação ao oculto e desconhecido presente no ser humano, com suas personalidades ocultas e indissociáveis.

A série evidencia⁶² este aspecto na passagem em que John Clare dialoga com Oscar Putney (dono do museu de cera Putney's Family Waxworks) sobre os personagens e cenas de crimes que assolavam a sociedade londrina e que eram reproduzidos em cera e apresentados ao público.

Oscar Putney: Você tem um (um personagem de crime) favorito?

John Clare: O quê? São todos muito feios.

Oscar Putney: Esse não é o objetivo?

John Clare: Isso não é real. O verdadeiro mal é acima de tudo, sedutor. Quando o diabo bate à sua porta, ele não tem dentes afiados, ele é lindo e oferece o que seu coração deseja em sussurros. Como uma sereia, atraindo-o para a água.

Oscar Putney: E o que se faz quando sereias cantam?

John Clare: Você salva a sua alma ou dá para ela.

Oscar Putney: Mas então está acabado.

John Clare: Mas não estará sozinho.

⁶² Episódio "And Hell Itself My Only Foe"

Oscar Putney: Interessante. Pensei em colocar Pandora e sua caixa na exposição, mas no fim preferi não. Como poderíamos mostrar o que a caixa continha?

John Clare: Eu posso lhe dizer. Um espelho. Nada além de um espelho. (PENNY DREADFUL, 2014-2016, ep. 17).

Além de vincular o gênero horror ao que é humano, reforça entre estes, o caráter de indissociação. Em uma cena da protagonista da série Vanessa Ives, no oitavo episódio da primeira temporada, ao buscar compreensão de si própria e o motivo de se sentir tocada e sofrer tanta influência de forças ocultas, o padre a quem ela busca ajuda lhe responde: “Se você foi tocado pelo demônio, é como ser tocada pela parte de trás da mão de Deus. De certa forma, isso a faz sagrada, não faz? A faz única, com uma certa glória. Mesmo a glória do sofrimento. Agora, essa é a minha pergunta: Você quer mesmo ser normal?” (PENNY DREADFUL, 2014-2016).

Tal qual o dialogismo de Bakhtin, que ressalta o caráter das relações entre enunciados de forma não linear, a série não se mostra preocupada em reafirmar espaços e temporalidades, haja vista as diferentes datas de publicações e, conseqüentemente, os períodos em que cada personagem dos romances clássicos pertencem, e também de outros contextos que surgem na narrativa e que não pertenciam ao contexto Londrino, por exemplo, o *Théâtre du Grand-Guignol*, situado originalmente na região de Pigalle, em Paris. Assim, a série direciona o seu interesse (sem imposição, mas respeitando as cadências de cada personagem e referência que faz) mais na maneira em que as relações entre os diversos romances acontecem, ou seja, no processo de interação. Além disso, tendo em vista que a narrativa não se trata de uma simples repetição das histórias contidas em cada um dos romances, nota-se que novos sentidos (contemporâneos) surgem das relações entre os diversos enunciados presentes na série.

Portanto, algumas produções contemporâneas que se engajam no propósito de recontar histórias que já foram contadas diversas outras vezes por diferentes formas de expressão de arte demonstram que novos olhares podem ser propostos, mesmo quando se imagina que tudo que se encontra no passado já foi dito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Luiz. A. O terror diz: “até breve”. In: BANDEIRA, Pedro. **Ensaio de Terror**. São Paulo: Editora Melhoramentos. 2014.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. São Paulo: eBooksBrasil, 2003.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, p. 19-57, 1976.

BAUMAN, Zigmund. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas, vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Schwarcz, 1982.

BETTON, Gerard. **Estética do Cinema**. São Paulo. Martins Fontes, 1983.

BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

BROWN, Dan. **Inferno**. São Paulo: Arqueiro, 2013.

BUZWELL, Greg. **The Picture of Dorian Gray: art, ethics and the artist**. Disponível em: <<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-picture-of-dorian-gray-art-ethics-and-the-artist>>. Acesso em: 07 mar 2019.

CAMBRIDGE, Dictionary. **Modus Vivendi**. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/modus-vivendi>>. Acesso em: 07 mar 2019.

CAPONI, Sandra. **Loucos e degenerados: uma genealogia da psiquiatria ampliada**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012.

CARROL, Noël. **The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart**. New York: Routledge, 1990.

CREEBER, Glen. **Serial Television: Big Drama on the Small Screen**. London: BFI Publishing, 2004.

DALGALARRONDO, Paulo. **Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIXON, Wheeler Winston. **A History of Horror**. Londres: Rutgers University Press, 2010.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Porto: Afrontamento, 1892.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Mimesis, 2010.

FECHINE, Yvana. **Ambivalência: subsídios para uma discussão conceitual**. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3041/3041.PDF>> Acesso em: 07 mar 2019.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2016.

FLANDERS, Judith. **Penny dreadfuls**. Disponível em: <<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/penny-dreadfuls>> Acesso em 09 mar 2019.

FREUD, Sigmund. O inquietante. IN: **Freud. Obras completas**. Edição Standard Brasileira V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1986, pp 237-269.

GOETHE, Johann W. **Fausto**. São Paulo: eBooksBrasil, 2003.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOODWIN, C. James. **História da psicologia moderna**. São Paulo: Cultrix, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. Tradução: Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm. **O homem de areia**. Disponível em: <<http://www.joseferreira.com.br/blogs/filosofia/atividades-propostas/1em-livro-o-homem-da-areia-ernest-theodore-amadeus-hoffman/italo-calvino-contos-fantasticos-do-seculo-xix.pdf?anexo>> Acesso em 07 mar 2019.

HOGLE, Jerrold. **Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HUTCHINGS, Peter. **The horror film**. London: Pearson Education Limited, 2004.

JACOBS, William W. **A pata do macaco**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.

JAMES, Henry. **A volta do parafuso** (The Turn of the Screw). São Paulo: Editora Landmark, 2004.

JOWETT, Lorna; ABBOTT, Stacey. **TV HORROR: investigating the darker side of the small screen**. London: I.B. Tauris, 2013.

KAVKA, Misha. Gothic on screen. In: HOGLE, Jerrold. **Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KING, Stephen. **Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero/Stephen King**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

KRISTEVA, Júlia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. **Introdução à semánalise**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MIRA Y LOPEZ, Emilio. **Quatro gigantes da alma**. 24^a ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2005.

MITTEL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. In: Revista MATRIZES, São Paulo, USP, ano 5, nº 2, p. 29-52, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/matrizes/article/view/38326/41181>> Acesso em: 07 mar 2019.

MUIR, John Kenneth. **Terror Television** (American Series, 1970-1999). North Carolina: McFarland & Company, 2008.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: LabCom. 2010.

Piedade, Lucio de Franciscis dos Reis; CÁNEPA, Laura Loguercio. **O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol**. Galáxia (São Paulo, Online), n. 28, p. 95-107, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n28/v14n28a09.pdf>> Acesso em: 07 mar 2019.

POE, Edgar A. **Obra Completa**. Disponível em:
<<https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/edgar-allan-poe-obra-completa.pdf>> Acesso em 07 mar 2019.

POE, Edgar Allan. **A Queda da Casa de Usher**. Disponível em:
<<https://doisespressos.files.wordpress.com/2009/11/classicos-ilustrados-edgar-allan-poe-a-queda-da-casa-usher.pdf>> Acesso em: 16 jun 2017.

POE, Edgar Allan. **O homem da multidão**. Disponível em:
<<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3ixpYFUbr6oJ:https://operigodobelo.files.wordpress.com/2008/05/poe-o-homem-da-multidao-portugues.doc+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>> Acesso em: 07 mar 2019.

POLIDORI, John W. **O vampiro**. São Paulo: Editora Melhoramentos. 2011.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein – O Prometeu Moderno**. São Paulo: Editora Landmark, 2016.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHERNEY, Leo; SCHWARTZ, Roberto (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

SPRINGHALL, John. **Disseminating impure literature”: the “penny dreadful” publishing business since 1860**. Disponível em:
<<http://victorianpopularfiction.org/wp/wp-content/uploads/2014/02/VPFA-reading-pack.pdf>> Acesso em 07 mar 2019.

STEVENSON, Robert Louis. **O Médico e o monstro** (The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde). São Paulo: Hedra, 2011.

STOKER, Bram. **Drácula**. 1ª. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução a Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TUDOR, Andrew. Why Horror? The Peculiar Pleasure of a Popular Genre. In: JANCovich, Mark. **Horror, the film reader**. London: Routledge, 2002 (p. 47-55).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

WALLER, Gregory A. Made for Television Horror Films. In Gregory A. Waller (ed) **American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.

WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WHEATLEY, Helen. **Gothic Television**. Manchester: Manchester University Press, 2006.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. 2ª.ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.

WILLIAMS, Linda. **Films Bodies: Gender, genre, and excess**. Disponível em: <<http://yunus.hacettepe.edu.tr/~jason.ward/ied240popularliterature/GENRE12pgsWilliamsBodyGenres.pdf>> Acesso em: 07 mar 2019.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade: na história e na Literatura**. São Paulo: Ed. Swarcz, 1990.

WOOD, Robin. The American Nightmare: Horror in the 70s. In: JANCOVICH, Mark. **Horror, the film reader**. London: Routledge, 2002 (p. 25–32).

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1991.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

1931. **Drácula**. Filme. Companhia Produtora: Universal Pictures. Direção: Tod Browning, Karl Freund. Gênero: horror. Fonte: cinetvx.

1931. **Frankenstein**. Filme. Companhia Produtora: Universal Pictures. Direção: James Whale. Gênero: drama/ficção científica/horror. Fonte: cinetvx.

1945. **O Retrato de Dorian Gray**. Filme. Companhia Produtora: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Direção: Albert Lewin. Gênero: drama/terror. Fonte: cinetvx.

1992. **Drácula de Bram Stoker**. Filme. Companhia Produtora: American Zoetrope/ Columbia Pictures Corporation/Osiris Films. Direção: Francis Ford Coppola. Gênero: romance/terror. Fonte: cinetvx.

1994. **Frankenstein de Mary Shelley**. Filme. Companhia Produtora: American Zoetrope/TriStar Pictures. Direção: Kenneth Branagh. Gênero: Drama/Ficção científica/Romance/Terror. Fonte: cinetvx.

2009. **O Retrato de Dorian Gray**. Filme. Companhia Produtora: Ealing Studios, Fragile Films. Direção: Oliver Parker. Gênero: drama/thriller. Fonte: cinetvx.

2014 - 2016. **Penny Dreadful**. Série. Companhia Produtora. Neal Street Productions/ Desert Wolf Productions. Direção: John Logan/J. A. Bayona/Dearbhla Walsh/Coky Giedroyc/James Hawes. Gênero: drama/terror/fantasia/thriller. Fonte: cinetvx.