

Entre fotografias e retratos de Dorian Gray: o dândi wildeano recriado por John Logan em *Penny dreadful*

Auricélio Soares Fernandes¹
Luiz Antonio Mousinho Magalhães²

Resumo: Este artigo tem o objetivo de apresentar uma leitura do arco narrativo do personagem Dorian Gray, no seriado de televisão *Penny dreadful* (2014-2016). Compreendemos que essa produção televisiva criada por John Logan materializa questões relevantes para pensarmos os contextos contemporâneos da adaptação (HUTCHEON, 2013; STAM, 1992; 2006), principalmente se levarmos em conta as concepções específicas dos seriados televisivos e seu foco na persistência e atualização (JOST, 2012) e na repetição (ECO, 1989). Por meio de uma análise qualitativa, discutiremos os variados sentidos da inserção de elementos pictóricos, como fotografias e retratos, e sua relação com o personagem Dorian Gray. Tal leitura será desenvolvida através da observação da *mise-en-scène* no seriado. Nesse quesito, os estudos de Betton (1987), Bordwell e Thompson (2013) e Martin (2005) serão primordiais para explorarmos algumas construções de sentidos que cercam o referido personagem.

Palavras-chave: *Penny dreadful*; retratos; fotografias; Dorian Gray.

Between photographs and portraits of Dorian Gray: the wildean dandy recreated by John Logan in *Penny dreadful*

Abstract: This paper aims to present a reading about the narrative arc of the character Dorian Gray, in the television series *Penny dreadful* (2014-2016). We understand that this television production created by John Logan materializes relevant issues for the reflection about the contemporary contexts of adaptation (HUTCHEON, 2013; STAM, 1992; 2006), especially if we take into account the specific conceptions of television series and their focus on persistence and updating (JOST, 2012) and repetition (ECO, 1989). Through a qualitative analysis, we will discuss the varied meanings of the insertion of pictorial elements, such as photographs and portraits, and their relationship with the character Dorian Gray. Such approach will be developed through the observation of the *mise-en-scène* in the series. In this regard, the studies by Betton (1987), Bordwell and Thompson (2013) and Martin (2005) will be essential in order to explore some constructions of meanings that surround the focalized character.

Palavras-chave: *Penny dreadful*; portraits; photographs; Dorian Gray.

¹ Auricélio Soares Fernandes é professor adjunto I de Língua e Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Estadual da Paraíba. Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras (UFPB) na área de Estudos Comparados. E-mail: auriceliosoaresfernandes@gmail.com

² Luiz Antonio Mousinho Magalhães é professor titular do Programa de Pós-graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com

Introdução

Quando foi lançado pelo canal anglo-americano Showtime em 2014, o seriado televisivo *Penny dreadful* foi amplamente aclamado tanto pela crítica jornalística quanto pela acadêmica ao longo de suas três temporadas. Por vezes referido como um *gothic pastiche*, *gothic collage* e tantas outras denominações que cercam a chamada era do *mashup* (LESSING, 2008), o seriado criado por John Logan, de fato, acopla vários gêneros literários e cinematográficos, do *horror gore* ao drama, do *western* ao gênero policial, resultando numa ampla colagem de textos literários e personagens icônicos da tradição inglesa.

Como uma adaptação televisiva declarada de inúmeras obras literárias, a série se converteu num tipo de “projeto Frankenstein”, uma vez que o roteirista John Logan “costura” as tramas de romances ingleses do século XIX para então compor um novo texto. Esses “não são os elementos centrais da série, contudo, as temáticas que envolvem cada personagem são conciliadas, resumidas, estilizadas e reformuladas para dar origem à ideia principal da narrativa audiovisual” (DAVINO, 2014, p. 71), que é a humanização do monstro no contexto pós-moderno.

Penny dreadful recria, reinterpreta, adiciona e exclui elementos narrativos dos seus intertextos ao ser transposta para a tela. Além disso, se pensarmos numa concepção dialógica do discurso ao analisar a série, veremos as conexões que cada personagem da série estabelece um com o outro e “elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem” (BAKHTIN, 1988, p. 150), o que, por sua vez, é característico da estrutura da própria narrativa seriada televisiva, cujo discurso híbrido engloba elementos do cinema, da telenovela, da literatura e de outros discursos artísticos em diversos níveis dialógicos.

No tocante às discussões das formas seriadas na televisão, François Jost (2012), no estudo *De que as séries americanas são sintoma?*, afirma que a imensa popularidade das séries norte-americanas se dá pela ênfase na questão da atualidade. Esta, continua Jost (2012, p. 29), guia a outra, o “acesso bem mais universal às séries, a persistência. É atual aquilo que persiste, que os telespectadores [...] sentem como contemporâneo”. Tais concepções também dialogam com a visão de Umberto Eco (1989), que teoriza sobre uma tipologia da repetição. Eco (1989, p. 121) afirma que nas HQ's, música, dança, no cinema comercial e “do assim chamado *seriado* de televisão, [...] tem-se a impressão de ler, ver, escutar sempre alguma coisa nova enquanto, com palavras inócuas, nos contam sempre a mesma história”.

O autor aborda questionamentos acerca da presença do serial dos meios de comunicação, indagando que essas formas de arte foram menosprezadas pela arte “moderna”, mas adequam-se

à estética pós-moderna (ECO, 1989), uma vez que a presença da arte em série, no sentido geral do termo, é tão significativa nos meios de comunicação de massa contemporâneos que esse fator não pode ser ignorado. Seja através da repetição (ECO, 1989), persistência (JOST, 2012) ou por variações, “o programa de televisão é concebido como um sintagma-padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo com variações maiores ou menores” (MACHADO, 2000, p. 84).

Como discutiremos posteriormente, o seriado *Penny dreadful* se constrói a partir de diálogos intertextuais nos quais “a citação é explícita e consciente” (ECO, 1989, p. 125). Nesse contexto, “estamos próximos da *paródia* ou da *homenagem* ou, como acontece na literatura e arte pós-moderna, do jogo irônico sobre a intertextualidade, romance sobre o romance e sobre as técnicas narrativas, poesia sobre poesia, arte sobre arte” (ECO, 1989, p. 125). “Dessa forma, [...] temos a obra que fala de si mesma, [...] que fala da própria estrutura, do modo como é feita. A rigor, tal procedimento aparece só em relação a obras de vanguarda, e parece estranho às comunicações de massa” (ECO, 1989, 128).

Esse seriado se passa na Era Vitoriana, e sua trama é, sobretudo, formada a partir de alguns personagens provindos da literatura inglesa do século XIX, já conhecidos pelos leitores de *Drácula*, *O médico e o monstro*, *Frankenstein* e *O retrato de Dorian Gray*, mas que na série ganham uma nova roupagem em suas caracterizações, aprofundando questões de sexualidade, identidade, existência e, principalmente, monstrosidade.

Penny dreadful também representa ansiedades provindas do gótico vitoriano, que reflete inquietações urbanas do homem e da sociedade inglesa na Londres do século XIX. É nesse espaço, considerado violento, decadente e propício aos prazeres e transgressões sociais e morais, que vemos os personagens principais cometerem inúmeros crimes e pecados. Mas, para além disso, como afirma Linda Dryden (2003), o gótico vitoriano surge como uma crítica ao intenso moralismo desse período histórico e, nesse quesito, muitos personagens da ficção refletem o duplo caráter do homem e o terror da modernidade.

Adentrando na galeria de retratos de Dorian Gray em *Penny Dreadful*

Em *Penny dreadful*, o espaço em que Dorian Gray vive, sua mansão, é cercado de elementos simbólicos que corroboram a discussão de seus múltiplos reflexos, ou, por assim dizer, as inúmeras experiências que ele desempenha durante o seriado. Entre estes, citamos o espelho e os retratos de sua mansão, sua íntima relação com a música, a arte e os prazeres que vivencia das mais distintas formas, acentuando, assim, o hedonismo do romance de Wilde. Contudo, Dorian Gray

revela discursos que dialogam com as concepções estéticas do próprio Wilde sobre a Beleza e a Arte.

Somos apresentados a esse personagem especificamente no episódio dois da primeira temporada (To1EPo2), através da prostituta tuberculosa Brona Croft, que foi convidada a prestar serviços para o jovem, conhecemos sua mansão vitoriana numa movimentada rua de Londres. Ao entrar na mansão, Brona se depara com a excessiva decoração pictórica da casa, até que percebe o jovem Dorian Gray, de costas, observando as dezenas de quadros pintados numa espaçosa sala.

É também no espaço da casa de Dorian Gray que ocorrem os crimes e pecados cometidos pelo personagem, da primeira à última temporada. O salão principal da mansão de Dorian Gray, como já abordamos, é permeado de inúmeros retratos, e, por trás de uma dessas pinturas, há também uma passagem secreta com um corredor de espelhos que nos leva a outro pequeno espaço onde está guardado o segredo que o mantém sempre jovem e belo: o retrato monstruoso que absorve e reproduz as suas transgressões.

Numa sequência de imagens que se alternam em plano geral e plano médio, percebemos o personagem observar as pinturas de sua mansão, quando posteriormente é surpreendido pela presença de Brona Croft. O destaque da *mise-en-scène* recai nos elementos de decoração do ambiente em tons de cinza (*gray*), com referência ao próprio nome do personagem. Na mesma sequência, vemos uma aproximação entre esses dois personagens, que é destacada pelo reflexo embaçado do piso da casa.

Tal ocorrência funciona como uma técnica de espelhamento, que duplica o sentido do que está sendo exposto através da metaficção. Esse tipo de ficção é consciente de seu próprio *status* como construção narrativa e linguística (WAUGH, 1984). Assim, o espelhamento também pode ser utilizado esteticamente como a antecipação de dois acontecimentos que serão explorados no decorrer da segunda e terceira temporadas de *Penny dreadful*: a morte e, posteriormente, ressuscitação da personagem Brona Croft como Lily Frankenstein; e também os segredos do retrato de Dorian Gray, descobertos pela transgênero Angelique, com quem o personagem terá um breve relacionamento amoroso. Brona Croft será revivida no laboratório de Victor Frankenstein através dos seus procedimentos científicos “não-convencionais”, assim como ele fez com Proteus e a Criatura.

Em sua segunda vida, Lily desempenhará o papel de outra personagem feminina, agora amedrontadora, empoderada e vingativa. Na última temporada da série, Lily recrutará prostitutas que, assim como ela, sofreram as mais diversas formas de abuso nas mãos de homens, iniciando

então um plano de domínio sobre o sexo masculino. Assim, Lily será o reflexo contrário, como no espelho, da submissa Brona Croft.

Ainda quanto ao caráter autorreferente do episódio, temos outra cena em que Dorian Gray é apresentado no mesmo espaço principal de sua mansão, a imensa galeria de quadros. Primeiro, o semblante do personagem aparenta estar entediado, ao observar a prostituta Brona Croft que posa de modelo, para um fotógrafo particular.

Sharon Gosling (2015) afirma que o uso da fotografia em *Penny dreadful* apresenta três funções:

Primeiro, vemo-la sendo usada como uma ferramenta no desenvolvimento da pornografia, registrando a extravagância de Brona, no encontro amoroso sanguinário com Dorian. Então, vemos a fotografia ser usada nas primeiras formas de investigação forense, quando o Inspetor Galsworthy pede fotografias da cena do crime de Spitalfields, com corpos despedaçados de mãe e filha *in loco* [...]. Depois, vemo-la capturar o primeiro retrato impassível de Miss Ives – um momento austero, congelando no tempo a cautelosa ansiedade em seus olhos, mas também revelando sua determinação quando ela escolhe olhar diretamente para as lentes da câmera (GOSLING, 2015, p. 118, tradução nossa)³.

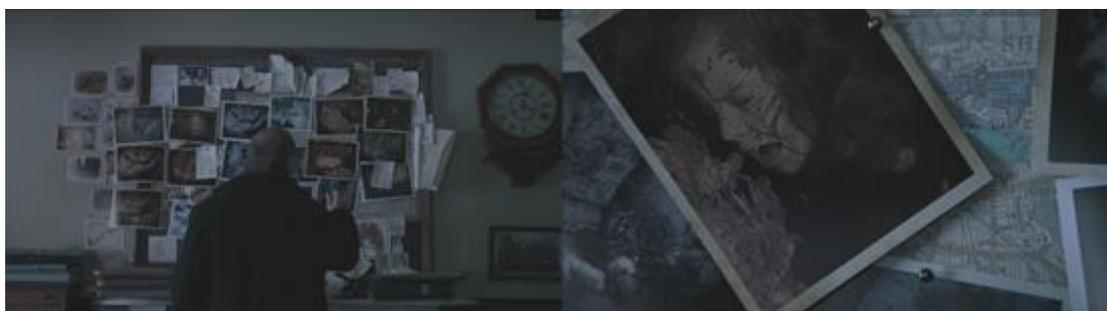


Imagem 1 : Mural de fotos com cenas de crimes sensacionalistas na série
Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*.

Ainda no T01E02, recursos autorreflexivos podem ser vistos através de fotografias na cena (acima) em que Sir Malcolm Murray se dirige ao escritório de investigação da polícia para saber informações sobre os crimes brutais que estão ocorrendo em Londres. Num painel de fotografias montado na parede da delegacia, vemos imagens em *close-up* que reproduzem o efeito *gore*.

³ No original: "We see it first used as a tool in the development of pornography, recording Brona's wanton, blood tryst with Dorian. Next, we see it used in the earliest forms of forensic investigation, as Inspector Galsworthy asks for photographs of the Spitafields murder scene, with the butchered bodies of mother and child in situ. [...] After, we see it capture Miss Ives' very first, unsmiling portrait – a stern moment, freezing in time the wary anxiety in her eyes, but also revealing her determination as she chooses to look directly into the camera lens".

A violência dos crimes logo é enfatizada na fala do delegado: “Agora que os jornais e *penny dreadfuls*⁴ expuseram, temos lunáticos vindos de todo canto confessar” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02). Desse modo, a série mais uma vez utiliza conscientemente recursos narrativos que se reproduzem no interior do próprio programa televisivo. Aqui, as próprias fotografias expostas no mural da delegacia de Londres refletem a estética violenta e *gore* de *Penny dreadful*, além de expor também a primeira referência aos *penny dreadfuls*, que dão nome à série.

Além disso, no decorrer da cena em que Dorian Gray contempla Brona Croft, percebemos um dos elementos mais relevantes na caracterização do personagem: as vestimentas luxuosas. O personagem usa um roupão de seda preto desenhado com arabescos dourados e anéis dourados nos dedos, seguindo o estilo dos dândis decadentes da Era Vitoriana. Posteriormente, o personagem começa a observar as expressões e comportamento de Brona diante da máquina de fotografia e pede para que a moça comece a se despir. O clímax da cena ocorre quando Brona tosse e expele sangue pela boca, sintoma característico da tuberculose, o que faz Dorian Gray sentir-se morbidamente atraído pela moça, principalmente pelo seu atual estado de saúde.



Imagem 2: O olhar de Dorian Gray: voyeurismo ou tédio?

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da série *Penny dreadful*

A cena completa merece destaque por sua iluminação, recurso que está igualmente atrelado à caracterização dupla do personagem. À esquerda na Figura 2, acima, em plano médio, vemos Dorian Gray sentado e centralizado num ambiente escuro, com pouco uso de iluminação; nesse local, apenas as luzes de algumas velas postas em candelabros aparecem. À direita, por outro lado, temos três personagens em um plano geral que focaliza toda a parede principal do salão de retratos da mansão Gray, com Brona ao centro, no meio de uma cortina vermelha, cor simbólica para a ação da cena. Nela, a luz-chave, como aponta Bordwell e Thompson (2013, p. 225),

⁴ No denominado período vitoriano, a Inglaterra presenciava o crescimento econômico e o desenvolvimento das técnicas de impressão popularizou a leitura de jornais, folhetins e revistas. Como resultado dessa popularização da leitura, a ficção gótica moderna também trouxe ao público histórias de crimes hediondos, vampiros, bruxas, ladrões, entre outros, através dos *penny-dreadfuls*, folhetos baratos difundiram histórias com temáticas do gótico para um público leitor menos abastado, uma vez que seu preço, *one penny* (um centavo), era acessível às classes sociais mais baixas.

“proporciona a iluminação mais dominante [...], é mais direcional e, geralmente, corresponde à fonte de luz de motivação no cenário”, cuja ênfase está na modelo sendo fotografada no centro da sala entre os diversos quadros nas paredes.

Nesse sentido, outro ponto importante que merece comentário são as imagens fotografadas em poses sérias através de imagens encenadas, como num *tableau vivant*, que é “resultado da estética onde o fotógrafo pensa o espaço da representação como uma espécie de palco de teatro sobre o qual os modelos vêm atuar” (POIVERT, 2016, p. 104), bem como faz o personagem Dorian Gray de Oscar Wilde, ao tentar “reproduzir o encanto accidental das afetações elegantes” (WILDE, 2014, p. 231), típicas de um dândi.

Ao perceber a fragilidade e estado de decadência de Brona Croft, Dorian Gray então vai ao encontro da personagem, declarando: “Nunca fodi uma criatura moribunda antes. Será que sente as coisas mais profundamente? Você sente dor?” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02), demonstrando sentir prazer no sofrimento alheio, se não na decadência alheia, iniciando o ato sexual com Brona, que foca o personagem mais uma vez de costas, agora com a iluminação central, “reconhecida por sua tendência a eliminar sombras” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 223).



Imagem 3: Dorian Gray e Brona sendo fotografados em ato sexual
Fonte: *Print screen de frames da série Penny dreadful.*

Além disso, na cena que retrata Dorian Gray, percebemos dois recursos que a série adiciona ao personagem homônimo do romance de Oscar Wilde: traços psicológicos de sadomasoquismo⁵

⁵ “Termo forjado por Sigmund Freud, a partir de sadismo e masoquismo, para designar uma perversão sexual baseada num modo de satisfação ligado ao sofrimento infligido ao outro e ao que provém do sujeito humilhado. Por extensão, esse par de termos complementares caracteriza um aspecto fundamental da vida pulsional, baseado na simetria e na reciprocidade entre um sofrimento passivamente vivido e um sofrimento ativamente infligido” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 681).

e voyeurismo⁶. A adição desses elementos psicanalíticos produz outros sentidos na análise do personagem e também pode funcionar como a intenção do diretor e dos produtores de acrescentar componentes diegéticos para dar continuidade à construção das personagens ao longo do seriado.

Nesse contexto, apoiamo-nos nas considerações de Bazin (1991), que concorda com a visão criativa da adaptação, na qual a liberdade de interpretação do texto-fonte e mesmo a releitura do adaptador tornam-se um processo de livre criação, apontando que “a arte não é um simples servo, um simples transmissor de outras ideologias; em vez disso, tem seus próprios processos independentes e seu papel ideológico” (STAM, 1992, p. 24). As considerações de Linda Hutcheon (2013) também são relevantes para discutir o seriado como um todo, bem como a construção narrativa do personagem Dorian Gray, uma vez que a autora afirma que a adaptação pode também ser considerada como “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Assim, apontamos que esses três modos de conceber a adaptação podem ser usados para analisarmos a série *Penny dreadful*.

John Logan, produtor da série, aponta as razões de retratar o personagem de Oscar Wilde com uma caracterização que ao mesmo tempo exclui e adiciona elementos do romance:

Porque eu tive a oportunidade de explorar o personagem de maneira diferente, eu decidi evitar alguns paradigmas sobre ele [...]. O que me fascina sobre Dorian Gray é a eternidade – a tristeza essencial de um personagem que nunca irá morrer. Todas as conexões humanas que ele faz são transitórias, por que elas vão envelhecer e morrer, o que não acontecerá com ele. Isso o tem deixado, quando o encontramos em *Penny Dreadful*, distante de seu coração, alienado de suas próprias afeições (apud GOSLING, 2015, p. 108, tradução nossa)⁷.

Conforme as concepções de Bazin (1991), Hutcheon (2013) e Stam (2006), afirmamos que, em primeiro lugar, na construção narrativa da série, há a inserção declarada de ao menos sete romances, novelas e *penny dreadfuls* da literatura inglesa do século XIX, sem citar os outros personagens isolados de outras tradições literárias, como Caliban e Hécate, das peças *A*

⁶ “No voyeurismo, é o órgão visual que desempenha o papel de zona erógena. [...] O olho, a zona erógena mais distante do objeto sexual, desempenha um papel particularmente importante nas condições em que se realizará a conquista desse objeto, transmitindo a qualidade especial de excitação que o sentimento da beleza nos dá. Chamaremos as qualidades do objeto sexual de excitantes. Essa qualidade determina, por um lado, um aumento da excitação sexual, ou a provoca, se ela ainda falta” (KAUFMANN, 1996, p. 380).

⁷ No original: “Because I had the opportunity to explore the character differently, I chose to step away from some Oscar Wilde’s paradigms about him. [...] what fascinates me about Dorian Gray is eternity – the essential sadness of a character who will never die. Any human connections he makes are transitory, because they’re going to age and die and he’s not. It has made him, by the time we meet him in *Penny Dreadful*, aloof to his heart, alienated from his own affections”.

*tempestade*⁸ e *Macbeth*, de William Shakespeare. Além disso, há também o ato criativo e subjetivo do diretor recuperar determinados textos-fonte.

Essa prática pode ser encarada com o objetivo de restaurar ou retomar o texto literário, explicitando os seus não-ditos, como ocorre com o personagem Dorian Gray. Ainda, o extensivo engajamento intertextual literário e artístico é evidente ao longo de toda a série. Suas referências a autores e poetas, poemas, obras, óperas, peças teatrais, obras românticas e vitorianas, entre outras, dialogam com a concepção estética da série, “gerando uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas próprias” (STAM, 2006, p. 96).

Assim como a Criatura de *Frankenstein*, Dorian Gray serve como uma “mistura complexa” do personagem criado por Oscar Wilde, resultando na visão da “adaptação e interpretação do próprio John Logan para a série” (GOSLING, 2015, p. 150, tradução nossa)⁹. Além desses aspectos, em *Penny dreadful*,

Dorian Gray encarna o homem decadente do fim de século XIX e sintetiza toda atmosfera obscura, melancólica, psicosssexual e pessimista do seriado. Apesar de compactuar de um dandismo e hedonismo exacerbados, esse personagem exprime o vazio do homem moderno, vivendo a vida no limite, sem se importar com a moralidade. Sua imortalidade e beleza, tanto na série quanto no romance de Oscar Wilde, não são sinônimos de completude espiritual, mas sim de um certo niilismo (FERNANDES; MAGALHÃES, 2018, p. 140).

O personagem criado por John Logan representa o dândi decadente do fim do século XIX, aquele que vive intensamente os prazeres mundanos que lhe são possíveis, mas isso não é o suficiente para completar sua realização pessoal. O efêmero e o hedonismo parecem ser as palavras que o definem, expressando sua insatisfação com o mundo. Como uma colagem de outros personagens da ficção televisual contemporânea, como Dandi Mott, do seriado *American horror story*, excêntrico e preso em seu próprio mundo, Dorian Gray representa um misto de características do próprio autor Oscar Wilde pelo excesso de dandismo, ressoando ainda ecos do personagem homônimo do filme *O retrato de Dorian Gray* (2009), de Oliver Parker, cuja ênfase na sexualidade indefinida é bastante retratada em *Penny dreadful*.

⁸ Harold Bloom, em *Shakespeare: A invenção do humano*, aponta que Caliban, que tem fala de pouco mais de 100 linhas em *A Tempestade*, é o personagem que mais se destaca na peça. Metade homem, metade monstro marinho, Caliban contém pathos autêntico, mas não pode ser interpretado como um personagem admirável. Bloom acrescenta que a peça de Shakespeare da qual o personagem da Criatura leva o nome em *Penny dreadful* é praticamente desprovida de enredo e a própria tempestade provocada por magia é o único evento externo que serve como incidente.

⁹ No original: “[...] is a complex mix [...] of John Logan’s own adaptation and interpretation of that for the series”.

Para além de niilista, o personagem Dorian Gray da série “é etéreo, aparentemente distante do persistente avanço do tempo, se movendo através do mundo e todos os seus prazeres – e dor [...]” (GOSLING, 2015, p. 108, tradução nossa)¹⁰, como ocorre nas cenas em que o jovem se encontra com a prostituta Brona e esta expele sangue no rosto de Dorian Gray, o que desperta ainda mais o desejo de Dorian pela jovem prostituta. Ainda nessa mesma cena, que dura 3 minutos e 15 segundos, a ênfase da *mise-en-scène* recai sobre uma câmera fotográfica vitoriana cuja lente frontal reflete os corpos nus de Dorian Gray e Brona Croft sendo fotografados durante o ato sexual. Assim, o reflexo que vemos na lente da câmera duplica a própria imagem que vemos: a que nós espectadores vemos na cena retratada e a que o fotógrafo captura na cena, que foca Dorian de costas, em um plano médio.

De acordo com Annabela Rita (2010), a *mise-en-abyme* acarreta também a redundância, o que resulta na previsibilidade da ficção. Assim, na série *Penny dreadful*, o uso dessa técnica de espelhamento antecede o caráter duplo dos personagens, como será discutido mais adiante. Nesse mesmo episódio, durante o baile de Mr. Ferdinand Lyle, Vanessa nota o jovem Dorian Gray, que logo se apresenta à personagem. Numa atmosfera de sedução e mistério, ambos os personagens se sentem atraídos um pelo outro, quando Dorian revela, “É um prazer Srta. Ives, eu não pude deixar de notar seu ceticismo” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02), enquanto a jovem se encontra a observar a decoração da mansão de Mr. Lyle. A personagem então responde: “Acha mesmo que sou cética?” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02). Dorian continua: “... com a sala, bem agressiva com os motivos chineses e geograficamente excêntrica no mínimo. Essa mesma sala é japonesa, siamesa, egípcia e balinesa” (PENNY DREADFUL, 2014, T01E02).

No trecho do diálogo inicial entre ambos os personagens, Dorian Gray faz um breve comentário sobre a decoração da mansão de Mr. Lyle, apresentando a sala como um espaço de concepção esteticista, “caracterizada pelo interesse em arte japonesa, pela evocação de certos estados de espírito, pela exploração de sofisticadas combinações de cores, pela ênfase na inventividade da arte, pela descrição ocasional de uma forma de arte em termos de outra” (LITTLE, 2010, p. 90). A caracterização do figurino de Dorian Gray na cena logo nos remete a um dândi vitoriano, como o próprio Oscar Wilde.

O dândi é um homem elegante que consagra a sua vida a reformular a sua existência por meio da elegância, dirigindo cada uma de suas faculdades para o seu aperfeiçoamento espiritual. No entanto, nem tudo se resume ao belo e à bela aparência no espaço público, pois o dandismo não pode

¹⁰ No original: “Dorian is ethereal, seemingly removed from the relentless march of time, moving through the world and all its pleasures – and pain – at a slight, alienated distance”.

dispensar a reflexão crítica e a constante revisão de sua atitude. Nessa perspectiva, tenta inovar seus modos e maneiras alterando seu vestuário e sua vida, seu trabalho consiste nesse esforço: apresentar a sua diferença. [...]. O dândi tem a capacidade de permanecer na memória das pessoas a partir de sua capacidade alquímica de transcender o comum em algo extraordinário. Ele performa a sua própria vida. O instante é, para o dândi, o símbolo de uma realização única do trabalho de si como um ritual a ser experimentado e vivido esteticamente. Para cada um de seus atos há uma dimensão ascética obtida pelo estudo calculado e reflexivo do belo gesto. [...] Em 1863, o dandismo havia se afirmado como uma manifestação de uma condição de existência para além do dinheiro, da classe e da aparência. Fazer de si mesmo uma obra de arte era o imperativo que ofereceria ao dândi o *ethos de exceção* (ADVERSE, 2018, p. 117-121).

Na série, o personagem Dorian Gray se utiliza dos preceitos do Esteticismo como se fosse um próprio artista ou intelectual do movimento, expondo o seu conhecimento para tentar “provocar uma variedade complexa [...] de reações sensuais e intelectuais no observador” (LITTLE, 2010, p. 90), que é Vanessa Ives. Assim, o personagem tenta seduzir Vanessa explicando-lhe os motivos artísticos do lugar em que ambos se encontravam no momento. Esse personagem também nos é apresentado como uma caracterização do típico herói byroniano: charmoso, bonito, educado, rico e sedutor e, principalmente, entediado com a vida.

No episódio seis da primeira temporada de *Penny dreadful*, temos uma primeira indicação da transitoriedade do personagem Dorian Gray, que parece começar a se render aos seus sentimentos por Vanessa Ives. Assim, até esse episódio da série, Dorian começa a ser caracterizado como um *round character*¹¹ e passa a mudar na perspectiva narrativa da série. Dorian Gray vai à casa de Sir Malcolm desculpar-se com Vanessa por ter saído do teatro na noite anterior sem despedir-se da moça e, na ocasião, a convida para outra aventura. Na casa do jovem, Vanessa Ives tem a experiência de ser fotografada pela primeira vez, enquanto Dorian refuta: “Eu te invejo por isso. Como nunca foi fotografada?” (PENNY DREADFUL, T01E06). Vanessa Ives inicia o diálogo com o jovem:

[VANESSA] É engraçado na verdade. Eu tenho um pouco de resistência.

[DORIAN] Então porque concordou?

[VANESSA] Você parece nascido para vencer a resistência [...] Há tribos nativas que creem que você dá um pedaço da alma quando é fotografado.

[DORIAN] Talvez você se dê.

[VANESSA] E o que você fará com esse pedacinho da minha alma?

¹¹ O termo *round character* é atribuído ao romancista inglês E. M. Forster em *Aspects of Novel*. Em *A personagem do romance*, Antonio Candido (2014) traduz o termo como personagem esférico, discutindo que esses personagens “[...] não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender [...] de maneira convincente [...]” (CANDIDO, 2014, p. 63).

[DORIAN] Eu a protegerei.

[VANESSA] E você? Já foi muito fotografado?

[DORIAN] Prefiro pinturas. Fotografias são ironicamente impermanentes. Capturam um momento perfeito no tempo. Uma pintura capta a eternidade.

[VANESSA] Nunca fui pintada. Não posso dizer (PENNY DREADFUL, T01E06).

Aqui, o conteúdo do diálogo entre os dois personagens explora questões filosóficas relevantes no contexto do seriado e do personagem Dorian Gray. O tópico da conversa revela ainda a crença vitoriana de que a fotografia aprisionava a alma dos que eram fotografados. Adentrando na discussão sobre fotografias e pinturas e sua relação com perfeição e eternidade, vocábulos que caracterizam Dorian Gray e sua mansão em *Penny dreadful*, o personagem admite ter preferência por pinturas, pois estas não são temporárias como as fotografias, mas sim, eternizam o momento quando pintado, como acontece com seu monstruoso retrato.

No final dessa cena há mais uma ocorrência do espelhamento quando Vanessa Ives, segundos antes de ser fotografada, vê sua imagem no reflexo da lente frontal da câmera. “Então eventualmente, Vanessa possuída preenche o espaço circular da câmera, refletindo sobre os mais obscuros desejos pornográficos que uma câmera pode ser usada para realizar” (GOSLING, 2015, p. 118-119), demonstrando outra possível significação do espelhamento no seriado. No momento em que é capturada pelas lentes da máquina fotográfica vitoriana, vemos a posição inexpressiva de Vanessa Ives.



Imagem 4: Vanessa Ives refletida na lente de uma câmera fotográfica vitoriana
Fonte: Composição de *print screens* de *frames* da série *Penny dreadful*.

Essa cena apresenta uma relevante significação no contexto narrativo de *Penny dreadful*, uma vez que, de fato, antecipa a entrega definitiva da alma de Vanessa Ives a Drácula, no final da série. Assim, ao decidir ser fotografada, a personagem não exprime qualquer ceticismo sobre o

aprisionamento da alma na fotografia. Nesse contexto, mais uma vez, o espelhamento funciona como recurso autoconsciente e de *mise-en-abyme* no plano diegético da série.

A fotografia em que Vanessa Ives serviu de modelo, agora materializada em papel, aparece no segundo capítulo da segunda temporada. Na imagem acima, à direita, vemos Dorian Gray observar a fotografia de Vanessa Ives, quando é interrompido pela prostituta Angelique, a personagem transgênero com quem terá um breve relacionamento nessa temporada. Em suas próprias palavras, Angelique vive “para chocar” (PENNY DREADFUL, To2Eo2), o que chama a atenção de Dorian Gray, que vê nessa personagem a “possibilidade de um novo jogo amoroso/sexual no qual a não definição de gênero potencializa um novo conjunto de experiências a serem buscadas” (TAVARES; MATANGRANO, 2016, p. 208).

Além disso, a inserção de uma personagem transgênero em *Penny dreadful* dialoga com o contexto contemporâneo da adaptação e também atualiza questões inquietantes da sexualidade na sociedade vitoriana, tão explícita no romance de Wilde, considerações que se ajustam ao conceito de atualidade nas séries televisivas, como expostos anteriormente por Jost (2012).

Mais uma vez, Dorian Gray se vê surpreendido quando a personagem se apresenta: "Angelique". Sem sobrenome. Completamente misterioso, não acha?" (PENNY DREADFUL, To2Eo2). Ao prolongar a conversa, Dorian Gray responde:

[DORIAN] Não sei o que achar.

[ANGELIQUE] Melhor assim. Pensar o envelheceria terrivelmente. É melhor você continuar lindo e um pouco simples. Você é lindo, sabia?

[DORIAN] As pessoas dizem que sim.

[ANGELIQUE] Não seja modesto. Tentei a modéstia uma vez, não consegui suportá-la.

[DORIAN] Posso imaginar.

[ANGELIQUE] Vi você sentado aqui e pensei comigo mesma... Bem, gosto de estar perto de coisas bonitas. Deveria ver o meu quarto. Muitos balanços e tecidos, e eu os usei bastante. Gostaria de ver meu quarto? É perto.

[DORIAN] Desculpe-me, hoje não (PENNY DREADFUL, To2Eo2).

Angelique consegue manter a atenção de Dorian Gray até o momento em que oferece um cartão com o endereço do bordel onde trabalha. Entretanto, o que mais deixa Dorian Gray atento às palavras da personagem durante o diálogo é o fato de ela misteriosamente citar o segredo do personagem na série e no romance de Oscar Wilde, que se refere à sua imortalidade. As palavras de Angelique também dialogam com as do personagem lorde Henry, do romance *O retrato de Dorian Gray*, ao dizer de outra forma que as coisas bonitas, como o personagem, não devem ter pensamentos, apenas serem admiradas, uma vez que pensar o envelheceria. Tais fatos narrados na voz de Angelique são um exemplo de prolepse.

Em *Discurso da narrativa*, Gérard Genette (1979) define o termo prolepse (*flashforward*) ou “antecipação” como “toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” (GENETTE, 1979, p. 38). O teórico aponta também que as prolepses “na medida em que põem diretamente em jogo a própria instância narrativa, essas antecipações no presente não constituem simplesmente factos da temporalidade narrativa, mas também factos da voz” (GENETTE, 1979, p. 69).

Além disso, “as prolepses encontram-se pouco mais que no estado de breves alusões: referem-se antecipadamente a um acontecimento que será a seu tempo contado de uma ponta a outra” (GENETTE, 1979, p. 72). O autor ainda afirma que as prolepses podem ser dos tipos completiva, aquelas que “vêm preencher de antemão uma posterior lacuna” (GENETTE, 1979, p. 69-70), ou repetitiva, “que, sempre de antemão, [ultrapassam], por pouco que seja, um segmento narrativo a vir” (GENETTE, 1979, p. 70).

Embora estejamos discutindo sobre a prolepse, o autor também observa a importância da analepse (*flashback*) na narrativa. E, assim, afirmamos que essas duas formas funcionam bem na estrutura da narrativa seriada, uma vez que “as analepses repetitivas desempenham relativamente ao destinatário da narrativa uma função de *retorno*, assim as prolepses repetitivas desempenham papel de *anúncio*” (GENETTE, 1979, p. 72). O retorno, nesse sentido, teria o objetivo de recontar a história de um personagem ou esclarecer algum ponto sobre sua caracterização e o anúncio para “prever”, ou não, o fim de tal personagem.

Ainda, “o papel desses anúncios na organização e naquilo que Barthes chama o ‘entrelaçado’ [*tressage*] da narrativa é bastante evidente, pela expectativa que criam no espírito do leitor” e do telespectador, no caso de um filme ou seriado de TV, “expectativa que pode ser imediatamente resolvida no caso desses anúncios de muito curto alcance, ou prazo, que servem, por exemplo, no fim de um capítulo, para indicar, encetando-o, o assunto do capítulo seguinte” (GENETTE, 1979, p. 72). “Mas, na maior parte das vezes, o anúncio é de muito mais largo alcance” (GENETTE, 1979, p. 73), como ocorre na caracterização dos personagens e nos desdobramentos de suas relações com o duplo em *Penny dreadful*.

Retratos de sangue

No sexto episódio da segunda temporada, há uma cena que retrata uma visão sobrenatural da personagem Vanessa Ives e que é enfatizada visualmente através do som diegético. Ao ir à procura de Victor Frankenstein para se despedir, ouvimos simultaneamente dois sons distintos, de uma valsa a tocar no baile e outro, ao fundo, com toques sombrios. A partir dessa junção, vemos a

personagem ter um devaneio e, a partir da perspectiva do olho-câmera, que é acelerada, compreendemos que o som “pode também ter uma função psicológica ou dramática, particularmente ao exprimir ou materializar a tensão mental” (BETTON, 1987, p. 36) de Vanessa Ives na cena retratada.

A partir desse acontecimento, Vanessa começa a imaginar que está a ouvir risos e todos os presentes no baile continuam a dançar, quando, por fim, ouvimos o som de violinos desafinados e então a personagem, em planos mistos de *plongée*, *contra-plongée* e câmera subjetiva, em que algumas das funções da imagem são caracterizadas pelo uso de “imagens [que] parecem estar afetadas por um coeficiente de deformação em ao que julgamos ser a visão ‘normal’, multiplicidade de foco proposital [...], a materialização, na imagem, de um visor, ou de todo objeto que remete à visão” (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 61), como os quadros jorrando sangue que parecem “observar” a situação delirante na qual Vanessa Ives se encontra, e ainda “o ‘tremido’, movimento irregular que sugere infalivelmente um aparelho que capta a imagem” (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 61). Todos esses efeitos criados pela câmera reforçam o olhar subjetivo na cena retratada.

A tensão continua quando a personagem imagina estar diante de uma chuva de sangue, que brevemente a encharca e a todos diante da personagem. Nesse sentido, “a música tem uma considerável função, [...] estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade” (BETTON, 1987, p. 46) da personagem em cena. Posteriormente, Vanessa desmaia e cai no chão diante de todos os convidados do baile; quando então a música cessa, os convidados tentam reanimá-la e a cena se encerra. Aqui, a música “é um elemento constitutivo, um simples elemento de significação do espetáculo audiovisual, que deve evocar, sugerir sutil e discretamente, suscitar operações da consciência” (BETTON, 1987, p. 48), principalmente por não haver quaisquer diálogos durante a cena.

Além do mais, nessa cena, Vanessa Ives perpassa por três categorias de processos narrativos, conforme Martin (2005): 1) alucinação, “obsessão mental devido a um estado físico ou psíquico anormal” (p. 238); 2), vertigem, “dada por flashes, imagens desfocadas [...] e distorcidas” (p. 236); e 3), desmaio, “dado, na maior parte das vezes, por um esbatido (*fou*) terminando em desfocagem” (p. 237), como ocorre na cena descrita acima. Levando em conta que essa sóbria visão da personagem ocorre na mansão de Dorian Gray e, em específico, no salão principal, onde vemos inúmeros retratos cobertos de sangue (Figura 5), podemos ainda discutir outros significados atrelados à *mise-en-scène*.

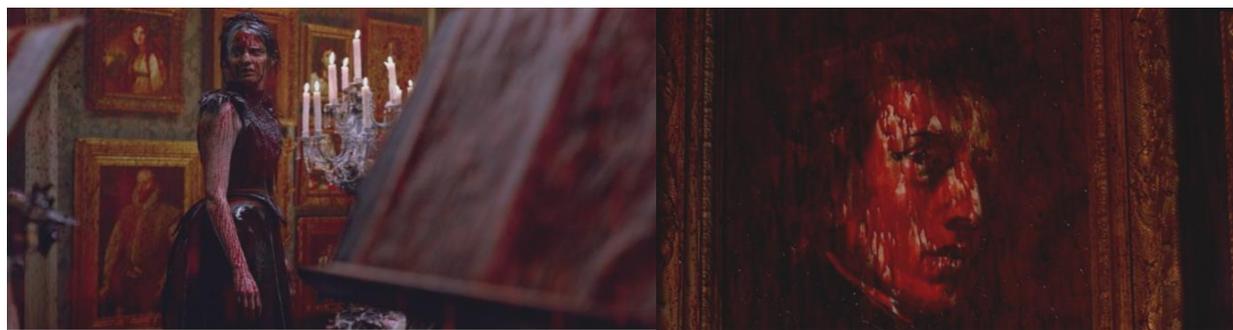


Imagem 5: Devaneios de Vanessa Ives diante do salão principal de Dorian Gray
Fonte: Composição de *print screens* de *frames* da série *Penny dreadful*.

O destaque se dá nos quadros encharcados de sangue que parecem 'observar' Vanessa, como na imagem acima. Na cena, a *mise-en-scène* enfatiza a cor vermelha, que é também ligada à chuva de sangue que vem inundar todo o cenário em que se encontram os quadros na mansão de Dorian Gray. Obviamente, num primeiro momento, a cor retrata as visões sombrias que Vanessa Ives tem durante o baile, quando as três bruxas desejam levá-la ao Mestre.

Mas, a cor pode desempenhar diversos sentidos no contexto do episódio, bem como em toda a concepção estética da série. "Sem cair num simbolismo elementar, é evidente que a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Parece portanto que a sua utilização, se bem compreendida, pode não apenas ser uma *fotocópia* da realidade exterior" (MARTIN, 2005, p. 89), em que Vanessa, durante um breve estado de alucinação, vê tudo ao seu redor ser tomado de sangue e, apesar de a cena denotar explicitamente o horror visual que a personagem imagina ocorrer, os personagens no baile ainda parecem aproveitar o momento, não demonstrando qualquer horror ou aversão ao sangue. Nesse sentido, acreditamos que o vermelho também "preenche uma função *expressiva* e *metafórica*" (MARTIN, 2005, p. 89) ligada ao sangue, principalmente se conectarmos o personagem Dorian Gray ao ambiente em que vive, sua mansão.

Desde o primeiro momento em que somos apresentados a esse personagem, da primeira à última temporada, o sangue é um elemento recorrente. No T01E02, vemos que Dorian Gray sente prazer ao observar a prostituta doente Brona Croft expelir sangue em seu rosto; no T01E04, novamente o personagem sente prazer ao ver sangue no seu rosto quando participa de um jogo em que cachorros destroçam ratos no subúrbio de Londres; noutro episódio, Vanessa Ives protagoniza uma cena de sexo com Dorian Gray e corta seu peito com um punhal, despertando ainda mais prazer sexual no personagem.

No tocante à *mise-en-scène*, o cenário principal, o salão onde vemos a galeria de pinturas na mansão de Dorian Gray, também denota importante significação no plano diegético da série. "Quando o cineasta usa a cor para criar um paralelo entre elementos do cenário, o motivo da cor

pode ficar associado a vários adereços” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 216), como os quadros na parede que visualmente parecem sangrar.

O sangue é também um elemento relevante na terceira temporada de *Penny dreadful*, quando ocorre uma cena de sexo entre Justine, Lily e Dorian Gray, que são retratados encharcados no sangue de uma vítima que Justine assassina.

Mas é a partir da ablução¹² de sangue, ato ou efeito de abluir-se ou se lavar com sangue, que a *mise-en-scène* focaliza no cenário e na cor. A cena também representa um momento de sadismo, uma vez que “trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano” (BATAILLE, 1989, p. 14). A ablução também pode se relacionar com o banho de sangue (*bath blood*), um tropo comum no cinema e na TV em que personagens geralmente associados à vaidade ou à imortalidade são representados banhando-se no sangue de suas vítimas, mas em banheiras (*bathtubs*).



Imagem 6: O sacramento de sangue entre Justine, Lily e Dorian
Fonte: *Print screen de frames da série Penny dreadful.*

Outras representações da ablução de sangue também incluem a chuva de sangue, como na famosa cena do baile nas diversas adaptações fílmicas de *Carrie* (1976, 1999, 2002, 2013), quando a personagem usa dos seus poderes sobrenaturais para se vingar daqueles que tentaram ridicularizá-la na entrega do prêmio de rainha do baile. Essa cena de *Carrie* também dialoga com a de Vanessa Ives no baile de sangue (To2EPo5) já discutida anteriormente; o personagem Dandy Mott, em *American horror story* (To3EPo8), também se banha no sangue de sua mãe; Evelyn Pool (Madame Kali), em *Penny dreadful*, também se banha no sangue no To2EPo1; em *Blade – o caçador de*

¹² Substantivo derivado do verbo transitivo abluir: 1) purificar, lavando; 2) purificar-se através de uma lavagem. Fontes: <<https://www.lexico.pt/abluir/>> e <<https://dicionario.priberam.org/abluir>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

vampiros, uma chuva de sangue na abertura do filme mostra dezenas de vampiros que atacam um mortal numa boate.

Mas a construção simbólica e monstruosa dos diversos tipos de ablução de sangue em filmes e seriados está ligada às lendas populares que cercam a personagem histórica Elizabeth Bathory, conhecida como a “Condessa de sangue”. Bathory era uma nobre húngara nomeada como “a assassina mais prolífica da humanidade, acusada de torturar jovens virgens, arrancando a carne de seus corpos vivos com os dentes e banhando-se em seu sangue em busca pela eterna juventude”¹³ (KÜRTI, 2009, p. 136, tradução nossa). Comparada por vezes a Vlad Tepes, Príncipe da Valáquia que inspirou o personagem Drácula, de Bram Stoker, Elizabeth Bathory, “por outro lado, é conhecida como torturadora e devoradora de carne [...]”¹⁴ (KÜRTI, 2009, p. 136, tradução nossa), que cometia atos de sadismo e monstruosidades, como Lily Frankenstein e Dorian Gray. Vlad e Bathory têm importância na construção do mito do vampiro e do sangue como fonte de vida e juventude, e “ambas as figuras históricas são ligadas ao vampirismo, licantropia, bruxaria e magia negra”¹⁵ (KÜRTI, 2009, p. 136, tradução nossa), temas centrais do gótico materializados em *Penny dreadful*.

Logo após assassinar sua amante Angelique, Dorian Gray inicia um relacionamento amoroso com Lily Frankenstein, com quem de início partilha sua monstruosidade e imortalidade. Através do diálogo iniciado por Lily sobre o salão principal na mansão de Dorian Gray, vemos uma relação intrínseca entre o espaço e o personagem:

[LILY] Tantas coisas você deve fazer aqui. Tanto espaço vazio para preencher com suas... aventuras.
[DORIAN] Mas gosta de aventuras!
[LILY] Quem não gosta? Você é um homem muito interessante, Dorian. Não pode ser tão puro quanto seu rosto sugere.
[DORIAN] E você é? Quanto ao quarto, encontro distrações para preenchê-lo. Já promovia bailes, como você sabe. E o encontro ocasional de amigos de mesma opinião. Sessões de fotografia.
[LILY] O que você fotografa?
[DORIAN] Todas as formas de vida. Realizei encontros da Sociedade Teosófica¹⁶ aqui.

¹³ No original: “[...] the most prolific murderess of mankind, she is accused of torturing young virgins, tearing the flesh from their living bodies with her teeth and bathing in their blood in her quest for eternal youth”.

¹⁴ No original: “[...] on the other hand is renowned as a torturer, an eater of flesh [...]”.

¹⁵ No original: “[...] both historic figures are connected to vampirism, lycanthropy, witchcraft and black magic”.

¹⁶ Conforme Lindemann e Oliveira (1993, p. 34), a origem da palavra Theosophia é grega e significa primária e literalmente Sabedoria Divina. Foi cunhada em Alexandria, no Egito, no século III da nossa era por Amônio Saccas e seu discípulo Plotino, que eram filósofos neoplatônicos. Fundaram a Escola Teosófica Eclética e também eram chamados de Philalethes (Amantes da Verdade) e Analogistas, porque não buscavam a Sabedoria apenas nos livros, mas através de analogias e correspondências da alma humana com o mundo externo e os fenômenos da Natureza. Desta forma, a palavra “Teosofia” não se refere a uma nova religião ou filosofia, [...] mas à reafirmação de antigos

[LILY] O que é isso?

[DORIAN] Uma espécie de religião, procurando uma conexão pessoal com as verdades divinas, com o conhecimento oculto (PENNY DREADFUL, To2EP09).

No diálogo acima, Lily presume experiências vividas por Dorian Gray no imenso salão, onde há inúmeros retratos. Nesse sentido, também vemos uma crítica na fala da personagem com relação à grandiosidade do ambiente, que, embora seja considerado imenso em termos espaciais, não é capaz de preencher as “aventuras” de Dorian Gray. Assim, o vazio daquele espaço também se relaciona com o vazio existencial de Dorian Gray, que nunca cessa de procurar sensações de prazer, tentando sempre preencher a sala com reuniões, pessoas, festas e principalmente experiências sensoriais. E é nessa busca infinita de sempre se entreter de alguma forma, mesmo que para isso muitas vezes recorra a experiências imorais e pecaminosas, que Dorian Gray tenta não se defrontar com a solidão.

Nesse episódio, mais uma vez percebemos o quanto o dândi wildeano em *Penny dreadful* é um aficionado por retratos e fotografias das mais variadas “formas de vida” (PENNY DREADFUL, To2EP09). A conexão da fotografia com a eternidade no imaginário vitoriano reflete bem a paixão de Dorian por querer registrar visualmente imagens, como as fotografias (eróticas) de Brona Croft (To1EP02), e a de Vanessa Ives (To1EP06 e To2EP02), que também denota o desejo de querer eternizar suas lembranças.

Numa cena do To3EP02, uma importante prática cultural da sociedade inglesa da segunda metade do século XIX é retratada em território estadunidense, as *post mortem pictures*, fotos de pessoas mortas. Por volta de 1850, com o avanço e popularidade da fotografia, essa prática sombria tornou-se comum na Inglaterra e em parte nos Estados Unidos, onde não era tão popular. “Os americanos mantinham as fotos em casos difíceis que poderiam exibir em sua lareira ou em privado. Na Europa, era mais comum enquadrar essas fotos e pendurá-las na parede”¹⁷ (LITTLE, 2018, s./p., tradução nossa). Na Era Vitoriana, era costume retratar os mortos em fotografias, em especial crianças e jovens, provavelmente pelo elevado número de mortalidade infantil no século XIX, e também devido ao fato de muitas pessoas morrerem em casa.

princípios, princípios esses que podem ser encontrados no coração de várias tradições filosófico-religiosas, tais como o Hinduísmo, o Budismo, o Taoísmo, a antiga religião egípcia, o Lamaísmo tibetano, de acordo com Oliveira (LINDEMANN; OLIVEIRA, 1993, p. 30), entre outras, o Cristianismo primitivo. A Tradição-Sabedoria ou Teosofia comunica o sentido de que é um vínculo através dos tempos que traz, até os dias de hoje, os antigos ideários acerca da natureza humana e sua constituição, da origem e destino do homem, como também das leis que regulam o funcionamento dos vastos processos da vida e do universo (*apud* PFEIFER, Adolfo Kuhn, 2018, p. 273).

¹⁷ No original: “Americans kept the photos in hard cases that they might display on their mantel or keep in private. In Europe, it was more common to frame these photos and hang them on the wall”.

Mas o ciclo amoroso de Dorian Gray, enfim, acaba quando Lily se mostra mais empenhada em planejar tais atos criminosos do que em se dedicar a ele. Reafirmando sua personalidade egoísta e frívola, Dorian se vê sozinho novamente, mantendo desde o começo da série o desejo de aproveitar os efêmeros prazeres da vida. Durante toda a narrativa de seu personagem, o dândi decadente, como o belo e jovem Narciso de Oscar Wilde, mostra que “não gosta de prazeres simples” (WILDE, 2014, p. 119) e “não apenas comete crimes em níveis sociais que vão desde a nobreza até os redutos portuários, como também promove experiências sensoriais e estéticas ao seduzir e corromper homens e mulheres” (TAVARES; MATANGRANO, 2016, p. 201).

Pelo fato de viver sempre o *hic et nunc*, Dorian Gray tem relações pessimistas quanto ao futuro com as pessoas por quem se apaixona, pois já vivenciou inúmeras experiências, prazeres, filosofias, gostos, sensações... E, mesmo assim, não consegue preencher seus vazios existenciais, pois para ele tudo se repete. Dessa forma, Dorian Gray pode ser encarado como a personificação do homem alienado – e pós-moderno, aquele que sempre está em busca de algo para sua completude e que, quando alcança seus objetivos, estes parecem nunca ser o suficiente.

Entre retratos, Dorian Gray inicia e termina seu arco narrativo em *Penny dreadful*. Esses aspectos da *mise-en-scène* são relevantes para engendrar os sentidos no espaço físico em que o personagem vive majoritariamente durante o seriado, com a construção espacial traduzindo muito dos sentimentos interiorizados por Dorian.

O salão de quadros de sua mansão é o ambiente onde Dorian Gray comete inúmeros atos transgressores. Os retratos dispostos ao longo do salão estão sempre a olhar para nós, telespectadores, e o próprio Dorian Gray parece herdar deles o fascínio do contemplar a si e o outro, em fotos, retratos e espelhos, mostrando-nos que nem sempre o olhar alcança o que podemos ver.

Referências

ADVERSE, Angelica Oliveira. Dandismo: notas sobre distinção e dessemelhança. In: **Acervo – Revista do Arquivo Nacional**, v. 31, n. 2, 2018, p. 105-127. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/45052>>. Acesso em 21 jul. 2019.

BAKHTIN, Mikhail (Volóchinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Fernando Scheibe. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: _____. **O cinema – Ensaios**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção**. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DAVINO, Vanessa. Penny Dreadful: Rastros de clássicos góticos em palimpsesto televisivo de horror. **BABEL: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras**, n. 7, ago./dez. 2014.
- DRYDEN, Linda. **The modern gothic literary doubles: Stevenson, Wilde and Wells**. Great Britain: Palgrave, 2003.
- ECO, Umberto. A inovação do seriado. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FERNANDES, Auricélio Soares; MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. Penny Dreadful: um pastiche gótico. **Revista Todas as Musas**, ano 9, n. 2, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://www.todasasmusas.org/18Auricelio_Soares.pdf>. Acesso em 14 abr. 2019.
- GAUDREULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Trad. Adalberto Muller. Brasília: EDUNB, 2009.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GOSLING, Sharon. **The art and making of Penny dreadful**. Londres: Titan Books, 2015.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Trad. Elisabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- KÜRTI, László. The symbolic construction of the monstrous – the Elizabeth Bathory story. **Nar. umjet.**, v. 46, n. 1, 2009, p. 133-159. Disponível em: <https://www.academia.edu/17398637/THE_SYMBOLIC_CONSTRUCTION_OF_THE_MONSTROUS_THE_ELIZABETH_BATHORY_STORY>. Acesso em 21 jan. 2020.
- LESSING, Lawrence. **Remix making art and commerce thrive in the hybrid economy**. London: Blumsburry Pbls, 2008.
- LITTLE, Becky. Photos After Death: Post-Mortem Portraits Preserved Dead Family – What if your first photo was taken after you died?. Postado em 23 out. 2018. Disponível em: <<https://www.history.com/news/post-mortem-photos-history>>. Acesso em 15 jan. 2020.
- LITTLE, Stephen. **...Ismos para entender a Arte**. São Paulo: Globo, 2010.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4 ed. São Paulo: Editora Senac, 2000.

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

PENNY DREADFUL (Temporada 1). Criado por John Logan. Direção: J.A. Bayona, Dearbhla Walsh, Coky Giedroyc e James Howes. Produção: James Flynn e Morgan O'Sullivan. Produtores Executivos: John Logan, Pippa Harris e Sam Mendes. Estados Unidos e Inglaterra. Produtora Desert Wolf Productions e Neal Street Productions. Showtime e SkyAtlantic. 2014. DVD.

PENNY DREADFUL (Temporada 2). Criado por John Logan. Direção: J.A. Bayona, Dearbhla Walsh, Coky Giedroyc e James Howes. Produção: James Flynn e Morgan O'Sullivan. Produtores Executivos: John Logan, Pippa Harris e Sam Mendes. Estados Unidos e Inglaterra. Produtora Desert Wolf Productions e Neal Street Productions. Showtime e SkyAtlantic. 2015. DVD.

PENNY DREADFUL (Temporada 3). Criado por John Logan. Direção: J.A. Bayona, Dearbhla Walsh, Coky Giedroyc e James Howes. Produção: James Flynn e Morgan O'Sullivan. Produtores Executivos: John Logan, Pippa Harris e Sam Mendes. Estados Unidos e Inglaterra. Produtora Desert Wolf Productions e Neal Street Productions. Showtime e SkyAtlantic. 2016. DVD.

PFEIFER, Adolfo Kuhn. Teosofia antiga e moderna Teosofia moderna: possibilidades de convergência das visões de mundo religiosa e científica. **Sacrilegens**, v. 15, n. 2, Juiz de Fora, jul./dez. 2018, p. 1266-1363.

POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?. Trad. Fernanda Verissimo. **Revista PORTO ARTE**, v. 21, n. 35, Porto Alegre, mai. 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/73716/41486>>. Acesso em 22 jul. 2019.

RITA, Annabela. Mise en abyme (ou mise en abîme). **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. Jun. 2010. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>>. Acesso em 10 abr. 2019.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

TAVARES, Enéias Farias; MATANGRANO, Bruno Anselmi. A humanização do monstro no seriado televisivo Penny dreadful. **Revista Abusões**, n. 2, v. 2, Rio de Janeiro, 2016.

VOYEURISMO (verbetes). In: KAUFMANN, Pierre. **Dicionário enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Trad. Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

WAUGH, Patricia. What is metafiction and why are they saying such awful things about it?. In: **Metafiction – The theory and practice of self-conscious fiction**. London and New York: Routledge, 1984.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Edição anotada e não censurada (org. Nicholas Frankel). Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.