

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS E CULTURA**

ELISA SEERIG

**PERSPECTIVAS FEMINISTAS EM LILY FRANKENSTEIN,
DE *PENNY DREADFUL*:
DESDOBRAMENTO CONTEMPORÂNEO DA OBRA DE MARY SHELLEY**

CAXIAS DO SUL

2019

ELISA SEERIG

**PERSPECTIVAS FEMINISTAS EM LILY FRANKENSTEIN,
DE *PENNY DREADFUL*:
DESDOBRAMENTO CONTEMPORÂNEO DA OBRA DE MARY SHELLEY**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre em Letras e Cultura
pela Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora: Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani

CAXIAS DO SUL

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

S453p Seerig, Elisa

Perspectivas feministas em Lily Frankenstein, de Penny Dreadful :
desdobramento contemporâneo da obra de Mary Shelley / Elisa Seerig.
– 2019.

97 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa
de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2019.

Orientação: Cecil Jeanine Albert Zinani.

1. Feminismo e literatura. 2. Frankenstein, Victor (Personagem
fictício). 3. Intertextualidade. 4. Textos - Adaptação. 5. Análise do
discurso. I. Zinani, Cecil Jeanine Albert, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 82.09-055.2

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Ana Guimarães Pereira - CRB 10/1460

**Perspectivas feministas em Lily Frankenstein, de Penny Dreadful:
desdobramento contemporâneo da obra de Mary Shelley**

Elisa Seerig

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 01 de agosto de 2019.

Banca Examinadora:

Dra. Aline Conceição Job da Silva
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani
Orientadora
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Douglas Ceccagno
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Maria da Glória Bordini
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Para Fernanda, Joaquim, Maria Eduarda, Laís e Laura. Vocês (ainda) não sabem o que é isso, mas tem a ver com dedicação, esforço, interesse, amor e respeito – valores que espero ver e incentivar sempre em vocês.

AGRADECIMENTOS

À CAPES e à UCS, especialmente a todos do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura;

À querida professora Cecil, que sempre confiou em minha capacidade e me orientou ao longo de toda a trajetória de escrita;

Aos professores da banca, Douglas e Maria da Glória, pelo olhar atento e por suas considerações, e a Aline, que apontou valiosos caminhos para esse estudo na qualificação;

Ao IFRS, como instituição que apoia e investe em seus professores; meu retorno à academia foi incentivado pelo ingresso nessa rede de educação de excelência;

Aos meus colegas do IFRS Campus Bento Gonçalves, que foram compreensivos e colaborativos, e especialmente ao querido grupo das Letras, que sempre me auxiliou em tudo o que pôde para que eu me dedicasse ao máximo ao mestrado;

A todos os estudantes que tive, que tenho e que ainda terei: vocês estimulam minha carreira docente porque sempre proporcionam trocas e aprendizagens sobre a vida;

À Rebecca e aos demais colegas e amigos do mestrado, que sempre estiveram ao meu lado nas horas difíceis do percurso, trazendo bom humor, compreensão e sorrisos;

Ao NEPGS (Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade) do Campus Bento Gonçalves, enquanto grupo que promove discussões como as apresentadas nesta pesquisa, e com quem espero continuar colaborando e estimulando tais discussões dentre os estudantes; mais ainda à Letícia, que provavelmente não sabe o quanto auxiliou para que esse estudo se encerrasse, e que o fez com muita generosidade;

Ao meu marido e sua amorosa família, pela compreensão e apoio ao longo de todo esse trajeto, mesmo quando isso significou estarmos longe uns dos outros;

Aos queridos amigos e amigas, aos compadres e afilhados, por entenderem as inúmeras vezes em que não me fiz presente em função dos estudos, e por sempre apoiarem esse projeto.

A todos vocês que fizeram essa dissertação ganhar vida.

It lives!
a.k.a.
It's alive!

RESUMO

O presente trabalho investiga a personagem Lily Frankenstein, da série televisiva *Penny Dreadful* (2014-2016), como desdobramento da criatura feminina apenas idealizada por Victor Frankenstein e seu primogênito, na obra literária *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, a partir de pressupostos da crítica feminista. Para tanto, verificamos o contexto histórico de produção da última, que serve de pano de fundo para a série, e que também constitui um período importante para as lutas feministas. Para situar o romance de Shelley como figura importante da crítica de gênero, percorremos a trajetória de discussões já promovidas a partir dele. Devido ao processo de transposição do gênero literário para o gênero televisivo, verificamos também a intertextualidade existente entre o romance e sua adaptação para a televisão; desse modo, procuramos ponderar acerca da relevância de interagir, ainda hoje, com a obra literária original. Dentro do contexto em que a narrativa de TV acontece, verificamos os aspectos mais salientes relacionados à personagem, a saber, a prostituição e a monstrosidade, sendo esse último vinculado ao gênero de horror a que a série se propõe. Sob o viés da crítica feminista, norteamos a discussão a partir de Donna Haraway (2009), não sem situar outras aproximações teóricas possíveis, como Rosi Braidotti (1994) e Simone de Beauvoir (1980), de modo a perceber Lily Frankenstein como figura inovadora dentre as adaptações de *Frankenstein* e também como elemento relevante para as atuais perspectivas feministas. Argumentamos que Lily aproxima-se do conceito de *ciborgue* proposto por Haraway (2009), por apresentar elementos pós-gênero e promover diferentes relações com seu espaço social, representando, enquanto construto ficcional, as ambições almejadas pelas teóricas feministas apresentadas, além de ter potencial para diversos outros percursos de análise.

Palavras-chave: Feminismo. Intertextualidade. Adaptação. Monstrosidade.

ABSTRACT

This study investigates the character Lily Frankenstein, from the television series *Penny Dreadful* (2014-2016), as an unfolding of the female creature that was only idealized by Victor Frankenstein and his creature, in Mary Shelley's literary work *Frankenstein* (1818), from a feminist criticism point of view. To do so, we verify the historical context behind the creation of the novel, which constitutes an important period for the feminist issues and also works as background for the series. In order to place Shelley's work as relevant for the gender critics, we go through such analyses that have been made from it. Due to the transposition from literature to television, we also verify the intertextuality that exists between the romance and its adaptation to television; through this process, we intend to determine the relevance of interacting with the original work even today. Regarding the television series, we verify the most relevant aspects of the character, the prostitution and her monstrosity, being the latter related to the horror genre proposed by the series. As for the feminist criticism, we direct our discussion from Donna Haraway's perspectives (2009), also approximating to theorists such as Rosi Braidotti (1994) and Simone de Beauvoir (1980), in order to notice Lily Frankenstein as an innovative character amongst the other adaptations of Frankenstein and also as a relevant element for the current feminist issues. We argue that Lily is close to the *cyborg* concept proposed by Haraway (2009), as she presents post-gender elements and engages in different relations with her social space. Thus, she represents, as a fictional character, the ambitions of the feminist theorists presented in this dissertation, and can also be analyzed by many other contemporary perspectives.

Keywords: Feminism. Intertextuality. Adaptation. Monstrosity.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2 CONTEXTO HISTÓRICO E FEMINISMOS	16
2.1 SÉCULO XIX	16
2.1.1 <i>A Era Vitoriana</i>	20
2.2 AS RAÍZES DO MOVIMENTO FEMINISTA	21
2.3 AS MANIFESTAÇÕES FEMINISTAS NA CONTEMPORANEIDADE.....	29
3 FRANKENSTEIN E PENNY DREADFUL: CRÍTICA E INTERTEXTUALIDADE ..	36
3.1 <i>FRANKENSTEIN</i> , DE MARY SHELLEY: OBRA E CRÍTICA.....	36
3.1.1 <i>Frankenstein e a crítica feminista</i>	40
3.2 <i>PENNY DREADFUL</i> : INTERTEXTUALIDADE E ADAPTAÇÃO.....	48
4 PERSPECTIVAS FEMINISTAS EM LILY FRANKENSTEIN.....	57
4.1. OS PRIMEIROS PASSOS DA PERSONAGEM	58
4.2 LILY FRANKENSTEIN, A NOVA MULHER VITORIANA E AS SUFRAGISTAS ..	60
4.3 AS RELAÇÕES DE LILY COM A PROSTITUIÇÃO	67
4.4 LILY COMO MONSTRO SEXUAL E POLÍTICO.....	75
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS	93

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A revisitação de obras literárias clássicas pela indústria audiovisual é feita desde a invenção do cinema. Ao longo de seu percurso histórico, verificamos diferentes interpretações de uma mesma obra – e essas interpretações também sofrem a influência do contexto histórico-social em que estão sendo produzidas. Os romances góticos (como *Drácula*, de Bram Stoker, *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, e mesmo *Frankenstein*, de Mary Shelley, foco deste estudo) sempre foram alvo dessas adaptações audiovisuais, que vão se transfigurando de acordo com as diferentes épocas de produção.

Mary Shelley concebeu *Frankenstein* aos 19 anos, ao ser desafiada, em meio a três outros escritores – a saber, o futuro marido Percy Shelley, Lord Byron e John Polidori – a escrever uma história de fantasmas. Podemos vê-la como escritora revolucionária, por ser *mulher* no século XIX¹ e, ao mesmo tempo, criadora de uma obra tão marcante e inesperada, visto que seu romance se tornou icônico. O próprio processo de escritura da obra, por si só, gera diversas discussões referentes à temática de gênero. No prefácio escrito por ela, em 1818, a autora relata ter sido deixada por seus dois amigos (os poetas Byron e Shelley) em uma viagem “em meio aos Alpes” – referindo-se ao fato de ter sido a única a concluir a narrativa assustadora inventada por ela e chegar à publicação. Ou seja, a jornada da mulher, envolvendo a gestação e/ou criação (já que ela também tinha consigo uma criança recém-nascida), foi, de forma figurativa e também real, uma trajetória solitária:

[...] Mary Shelley, a única mulher no círculo criativo, e grávida pela terceira vez, trabalha para completar seu projeto – como ela diz – com temor e angústia. A angústia pode ser parcialmente o reconhecimento da tarefa parental desigual tradicionalmente atribuída às mulheres? [...] No romance, o autor da nova espécie, o pai que dispensa o papel da mãe, da mesma forma falha em completar sua tarefa. (PON, 2007, p. 153, tradução da autora²).³

Talvez, devido ao universo patriarcal da época, a obra centralize-se em personagens também masculinos como o Dr. Victor Frankenstein e seu monstro, deixando a personagem feminina – a “noiva” que a criatura demanda para que não fique sozinha – como mera

¹ Os percalços de “ser mulher” no século XIX, dentro da sociedade burguesa e patriarcal britânica, serão abordados no segundo capítulo desta dissertação.

² Todas as versões do inglês para língua portuguesa nesta dissertação foram feitas por mim.

³ No inglês original: “...Mary Shelley, the only woman in the creative circle, and pregnant for the third time, labors to complete her project — we are told — in awe and anguish. Could the anguish be in part a recognition of the unequal task of parenting traditionally assigned to women? [...] In the novel, the author of the new species, the father who dispenses with the role of the mother, likewise fails to complete his task.”

justificativa para o desfecho, pois ela acaba não sendo criada. O que nos leva a indagar: e se a noiva que foi solicitada a Frankenstein tivesse (sobre)vivido? Como a narrativa se construiria a partir de então? Diversos desdobramentos para a história têm sido propostos pelo cinema.

Frankenstein está entre as personagens mais adaptadas da literatura (BAUMANN, 2018). Há centenas de filmes de todos os gêneros: comédias, musicais, filmes infantis, eróticos, revisões feministas, ficção científica, etc. Recentemente, há rumores de uma nova versão de *Bride of Frankenstein*, e a celebração dos duzentos anos da obra em 2018 rememorou a sociedade e os movimentos culturais acerca de sua relevância. Dessa forma, *Frankenstein* tem sido constantemente explorada nos dois principais âmbitos a serem abarcados neste estudo: a crítica feminista e as diversas formas de adaptação (teatro, mídias de cinema e televisão). Na primeira instância, temos percursos que combinam a biografia da autora com sua produção (em que *Frankenstein* pode ser entendido como a própria experiência feminina de escrevê-lo), dentro da crítica das décadas de 1970 e 1980, além de análises profundas sob o viés psicanalítico, envolvendo questões de sexualidade reprimida, percorrendo também o universo de criação do corpo masculino e/ou feminino, para ser analisado inclusive a partir de uma perspectiva sócio-política das minorias étnicas e mesmo como representação da realidade das pessoas com deficiência. Esse percurso crítico, traçado por Diane Long Hoeveler (2003), procura inclusive responder à indagação acerca de a obra ser ou não um produto de literatura, em oposição a um produto de crítica. Sem dúvida, o questionamento (que pode hoje ser visto como ultrapassado) se pauta justamente na ampla gama de interpretações que a narrativa possibilita, como podemos ver. Entretanto, Hoeveler (2003, p. 60) conclui:

Frankenstein pode ser, nas palavras de um de seus leitores mais aguçados, um romance “falho”, mas seu poder como obra literária é inegável. É o “filão” da crítica feminista, bem como o texto em que muitos críticos literários testaram suas acepções e teorias. Continua a fascinar, irritar e confundir leitores e críticos, porque aborda de uma vez – em diferentes vozes contraditórias – tantas questões que são centrais para aquilo que consideramos ser “humano”.⁴

Já a segunda instância, a da adaptação, ocorreu pela primeira vez em 1823, na peça teatral dirigida por Richard Brinsley Peake: *Presumption; or, the Fate of Frankenstein*, que foi assistida pela própria Mary Shelley e seu pai, William Godwin, o qual a ajudou, inspirado por

⁴ No inglês original: “Frankenstein may be, in the words of one of its most acute readers, a “flawed” novel, but its power as a literary work is undeniable. It is the “mother-lode” of feminist criticism, as well as the text on which many literary critics have tested their assumptions and theories. It continues to entrance, irritate, and puzzle readers and critics alike because it speaks at once – in so many different contradictory voices – to so many issues that are central to what we make of being ‘human’.”

seu sucesso, a preparar a segunda edição de 1823 (BAUMANN, 2018). A importância dessa primeira adaptação, portanto, não pode ser subestimada, já que, sem ela, não teríamos acesso à segunda e mesmo à necessidade de uma terceira edição⁵ (1831), novamente revisada pela autora, e que sofreu alterações significativas no texto⁶. Para vias da presente análise, pontuamos que consideramos a primeira versão, por ser o texto escolhido de forma geral por estudiosos, já que, como pondera Anne K. Mellor (2003, p. 16), “a primeira edição está muito mais próxima de seu sonho-inspiração originário, experiências biográficas, e primeiras convicções políticas e filosóficas”⁷.

Sem dúvida, portanto, a peça teatral de Peake constituiu a primeira forma de popularização da história de *Frankenstein* na cultura de massa, que nem sempre teve acesso à obra literária: sem a adaptação, talvez a história não tivesse chegado ao universo cinematográfico, uma mídia em que o enredo prosperou até mais do que no papel impresso (BAUMANN, 2018). Transgressões como as de chamar criador e criatura (na narrativa original, sem nome) de Frankenstein e a própria aparência estereotipada do monstro foram cunhadas pela versão cinematográfica de 1931, dirigida por James Whale (1889-1957) e estrelada por Boris Karloff (1887-1969)⁸. De qualquer modo, desde sua primeira versão para cinema, muda e breve, em 1910, até a atualidade, as referências à obra são incontáveis. No momento da escrita desta introdução⁹, ao fazer a busca no site IMDB (*Internet Movie Data Base* – Base de Dados de Filmes da Internet) pela palavra-chave “*Frankenstein*” dentro do filtro “enredo” (que envolve filmes, programas de TV e videogames), aparecem 602 ocorrências. Ou seja, permanecemos explorando, em maior ou menor grau, o universo de possibilidades de adaptação da obra em todos os âmbitos possíveis – ela continua, portanto, “viva”.

Já a série *Penny Dreadful* (2014-2016), que é nosso objeto de análise, tem seu nome inspirado em folhetins ingleses que foram uma tendência dos anos 1830: “No século XIX, ‘*penny dreadful* (centavos de horror)’ era uma categoria literária não oficial usada [...] para

⁵ Posteriormente, na terceira edição, a palavra *presumption* é inserida estrategicamente na voz de Victor. (BAUMANN, 2018, p. 122)

⁶ Segundo análise de Mellor (2003), uma série de tragédias que se seguiram na vida de Shelley podem tê-la conduzido a modificar o aspecto da narrativa acerca do poder de escolha: na primeira versão, entende-se ser possível para Frankenstein fazer escolhas morais, pois ele tem livre-arbítrio; na segunda, o texto conduz para a crença (não-católica) de que não lhe é possível escolher, trata-se do destino fatal. Para outros aspectos discutidos por ela, vide artigo completo.

⁷ No inglês original: “the first edition is far closer to her originating dream-inspiration, biographical experiences, and early political and philosophical convictions.”

⁸ A clássica exclamação de Victor ao dar vida à criatura no filme de 1931, “It’s alive!” (está vivo!) também alterou a original “It lives!” (vive!), e permanece usada para fazer referência a Frankenstein.

⁹ Última busca em 01. jun. 2019. Disponível em: <<https://www.imdb.com/search/title-text?plot=Frankenstein>>.

descrever ficção barata publicada em fascículos semanais de 8 ou 16 páginas”¹⁰ (SWEET, 2014); vendidos por um *penny*, eram, também, constantemente plagiados. Do mesmo modo que os folhetins em questão, a série “busca o público de massa, e atrai o telespectador com contos macabros de assassinato, criminalidade, sexualidade e uma ênfase no submundo de Londres”¹¹ (LEE; KING, 2015, não paginado) na era Vitoriana. A produção retomou mais uma vez obras clássicas da literatura do gênero – tais como as anteriormente citadas *Drácula* (1897), de Bram Stoker, *Frankenstein* (1818, 1831), de Mary Shelley, *O retrato de Dorian Gray* (1890, 1891), de Oscar Wilde – transformando-as novamente em “veículos de transmissão cultural” (LEE; KING, 2015, não paginado), rompendo a barreira entre passado e presente. Stephanie Green (2017, p. 2) constata que os produtores da série, Sam Mendes e John Logan, “exploram muitas das técnicas narrativas usadas pela ficção gótica vitoriana, reformuladas como *film noir*”¹². Ela aponta, no entanto, que o processo evolutivo do gênero de ficção transmidiática permite à série acessar questões permanentemente problemáticas na cultura ocidental: entre elas, a luta pela autonomia da mulher, aspecto explorado neste estudo.

Observando do ponto de vista da representatividade das mulheres na série em questão, a personagem Vanessa Ives (Eva Green) é a central, unindo todos os núcleos narrativos. Segundo Green (2017), todas as personagens femininas são representadas como agentes capazes de executar transformações e, a seu modo, importantes. Entretanto, a personagem que tomou forma e poder com o desenvolvimento da narrativa foi a então prostituta Brona Croft (representada pela atriz Billie Piper), irlandesa que, para escapar de seu agressor, com quem seria obrigada pela própria mãe a casar-se, foge para Londres e se prostitui para sobreviver. Contraindo tuberculose, morre e torna-se Lily nas mãos do cientista Victor Frankenstein, que a traz de volta à vida. Ela progride lentamente, abandonando a submissão devotada a seu “criador” para, então, tornar-se mais do que apenas uma mulher independente, mas alguém que busca vingança de todos os homens. Lily nada mais é do que o aprofundamento da personagem criada por Mary Shelley, ainda no século XIX, em sua publicação de *Frankenstein*.

Este estudo, dentro da área de concentração Literatura e Processos Culturais, tematiza a investigação da personagem Lily Frankenstein, da série televisiva *Penny Dreadful*, sob a perspectiva do pensamento feminista, situando-a como representação do conceito de ciborgue

¹⁰ No inglês original: “In the 19th century, “penny dreadful” was an unofficial literary category used [...] to describe cheap serial fiction produced in weekly eight or 16-page instalments [...]”

¹¹ No inglês original: “seeks a mass audience, and appeals to the viewer with lurid tales of murder, criminality, sexuality, and an emphasis on London’s underworld.”

¹² No inglês original: “exploits many of the traditional narrative techniques used in Victorian Gothic fiction, reframed as film noir”.

(HARAWAY, 2009) e como forma de dar continuidade à famosa obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, agora à luz do século XXI. Para tanto, por meio de revisão bibliográfica, o foco será dado aos aspectos relacionados a sua monstrosidade e sua transgressividade na busca da libertação da mulher.

Barbara Creed (2014, p. 1) explica, após listar uma série de produções cinematográficas que trazem a mulher como ser monstruoso e personagem central de enredo, que

Embora muito tenha sido escrito sobre filmes de terror, muito pouco destes trabalhos discutiram a representação da mulher como monstro. Ao invés disso, a ênfase acontece na mulher como vítima do monstro (normalmente masculino). Por que a mulher-como-monstro tem sido negligenciada na teoria feminista e em virtualmente todas as análises teóricas do filme de terror popular? Afinal, a imagem não é recente.¹³

Dessa forma, percebe-se que pouco ainda se escreve sobre a monstrosidade na figura feminina; o artigo de Barbara Creed, *Horror and the Monstrous-feminine: an imaginary abjection*, publicado em 1986, foi um precursor, e seu livro, *The Monstrous-Feminine*, de 1993, ainda não tem versão em língua portuguesa. Seu viés, no entanto, é psicanalítico – divergente da perspectiva socialista de Haraway (2009), a qual conduzirá a parte final dessa dissertação. H. Benshoff¹⁴ discutiu a questão da homossexualidade, e C. Clover¹⁵ e B. K. Grant¹⁶ abordaram o gênero dentro do filme de horror; nada, no entanto, direcionado à televisão. No percurso final de pesquisa para este estudo, localizamos uma publicação organizada por Steven Gerrard, Samantha Holland e Robert Shail, intitulada *Gender and Contemporary Horror in Television* (em tradução livre: *Gênero e Terror Contemporâneo na Televisão*), publicado em 2019, no qual consta o artigo de Kylie Boon acerca de Lily Frankenstein. Além de Boon (2019), Green (2017) também discutiu a personagem, e outros estudiosos têm escrito sobre o processo intertextual da série (PERRY, 2017; BRAID, 2017). De qualquer modo, investigar uma produção atual que revisita um clássico como *Frankenstein* possibilita analisar e reinterpretar o conceito de *monstro* - proposição já feita por Tavares e Matangrano (2016), sem abordar, no entanto, a personagem da atriz Billie Piper, conforme propomos. Peixoto Júnior (2008) argumenta que o “monstro” sempre despertou um misto de horror e admiração, impulsionando a curiosidade

¹³ No inglês original: “Although a great deal has been written about the horror film, very little of that work has discussed the representation of woman as monster. Instead, emphasis has been on woman as victim of the (mainly male) monster. Why has woman-as-monster been neglected in feminist theory and in virtually all theoretical analyses of the popular horror film? After all, the image is hardly new..”

¹⁴ *Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film* (2004).

¹⁵ *Men, women and chainsaws: Gender in the modern horror film* (1992).

¹⁶ *The dread of difference: gender and the horror film* (2015).

humana: a curiosidade em discutí-lo na figura de Lily Frankenstein é, também, o que incentivou o presente estudo.

Tendo em vista os conceitos e percepções elencados até aqui, tem-se como objetivo deste estudo investigar aspectos relacionados ao pensamento feminista atual na construção da personagem Lily Frankenstein, da série televisiva *Penny Dreadful*, com apoio da teoria crítica feminista, levando em conta a obra de Mary Shelley, *Frankenstein*, como sua fonte inspiradora. Para tanto, são objetivos específicos deste trabalho: identificar o contexto histórico da obra literária aqui analisada, como produção do século XIX, bem como suas análises sob uma perspectiva feminista; verificar o processo de intertextualidade existente entre a série de televisão e a obra, examinando as relações entre as duas; investigar Lily Frankenstein e sua relação com a prostituição e com conceitos de monstrosidade; e, ainda, analisar a transformação da prostituta Brona Croft em Lily Frankenstein, sob a perspectiva do *ciborgue*, de Donna Haraway (2009).

No primeiro capítulo, “Contexto histórico e feminismos”, propomos a discussão acerca dos tópicos referentes ao contexto histórico da época da publicação da obra, sob o viés de representação da mulher do século XIX, submetida à sociedade patriarcal, tendo como teóricos Michelle Perrot e George Duby (1992, 1998, 2007), Marilyn French (2007) e Eric Hobsbawm (2001, 2002). Também analisamos a produção literária como produto do pensamento de uma época, na qual *Frankenstein* é percebido até hoje como grande representante. Por último, verificaremos aspectos específicos referentes a trajetórias feministas, tanto no século XIX como na contemporaneidade. (GAMBLE, 2001, FRENCH, 2007).

No segundo capítulo, “Intertextualidade: *Frankenstein* e *Penny Dreadful*”, situamos os impactos da obra de Shelley e sua recepção por meio de artigos já produzidos a seu respeito, sob o viés da crítica feminista. De forma mais ampla, entende-se a importância das adaptações audiovisuais de textos clássicos da literatura como influentes na revisitação de tais obras pelos telespectadores. Propomos também o estudo comparativo das duas produções: *Frankenstein* e a série *Penny Dreadful*, ponderando de que forma as duas se entrelaçam no processo de adaptação (HUTCHEON, 2006), e até que ponto a versão audiovisual alcança aquilo que foi apenas uma intenção na obra de Shelley – a criação da versão feminina do monstro –, baseando-se, também, nos conceitos de intertextualidade. (ALLEN, 2000; JENNY, 1979).

Finalmente, no terceiro capítulo, “Perspectivas feministas em Lily Frankenstein”, discutimos os aspectos feministas da personagem em sua trajetória e situamo-la como *ciborgue*, ou seja, como entidade ficcional pós-gênero (HARAWAY, 2009). Para tanto, também inserimos na discussão as semelhanças de Lily com a Nova Mulher Vitoriana (GREEN, 2017;

HOBBSAWM, 2001), bem como com a prostituição no contexto da época (JEFFREYS, 1997; FRENCH, 2007; PERROT, 1992, 1997, 2007). É nesse capítulo que também relacionamos a personagem ao conceito de monstro que ela carrega, por fazer parte de uma ficção gótica e por ser uma “criatura” de Victor Frankenstein.

Esta pesquisa tem o intuito de ampliar as discussões que relacionam gênero e a figura do monstro, bem como da representação da mulher dentro de séries de horror que, como vimos, ainda é pouco explorada. Além disso, procuramos promover novas redes de relações acerca do processo contínuo de intertextualidade que acontece com a obra da consagrada escritora Mary Shelley, ampliando sua fortuna crítica em língua portuguesa e também de forma geral. Segundo a análise de Boon (2019), nessa narrativa, a transformação da personagem Lily, diferentemente das versões anteriores dela, representa algo muito importante para o gênero televisivo de horror, conforme veremos a seguir.

2 CONTEXTO HISTÓRICO E FEMINISMOS

“Se a soberania absoluta não é necessária na Nação, por que o é em uma Família? [...] Se todos os Homens nascem Livres, como é possível que todas as mulheres nasçam Escravas?”

Mary Astell, 1706

O presente capítulo engloba dois momentos distintos do século XIX. O primeiro é o início do século, que é caracterizado como movimento sociocultural conhecido como romântico – para o qual, em termos de literatura britânica, a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, constitui-se como uma das grandes referências, ao ser publicada em 1818. O segundo perpassa o fim do século XIX, período final do reinado de Vitória no Reino Unido e conhecido, por isso, como Era Vitoriana – que serve de ambientação para a série televisiva *Penny Dreadful*. Dessa forma, apresentaremos, de forma ampla, o contexto histórico de produção da obra literária escrita por Shelley, bem como a trajetória de representação da mulher (e seus papéis sociais) para melhor discutir a personagem Lily Frankenstein nesse espaço sócio-histórico de criação e atuação. Em seguida, é focalizada a trajetória dos movimentos emancipatórios das mulheres ao longo da história, até a contemporaneidade, período no qual foi produzida, afinal, a série e a personagem que é discutida.

2.1 SÉCULO XIX

O início do século XIX, na Inglaterra, constituiu-se como período de grandes mudanças que foram se estabelecendo ainda no século XVIII. Hobsbawm (2009) enquadra o momento em questão como parte de uma Era de Revoluções, já que traz fortes consequências da Revolução Francesa (1789-1799), bem como da própria Revolução Industrial, em toda a Europa. A primeira teve enorme influência na ideologia e na política do século XIX, sendo capaz de atingir povos que estavam resistindo às ideias europeias, e também influenciar nações emergentes. Ela aconteceu no Estado mais populoso da Europa, sendo uma revolução social de massa, e seus ideais políticos atraíram simpatizantes americanos e britânicos que migraram para a França. Os ideais da Revolução – liberdade, igualdade e fraternidade – pretendiam mudar o mundo, e de fato o fizeram, porque, a longo prazo, foram responsáveis por influenciar levantes e revoltas que levaram à libertação das colônias no continente americano. (HOBBSAWM,

2009).

A Inglaterra estava em processo de transição de uma sociedade com base na agricultura (em que a riqueza se definia pela propriedade de terras) para uma nação moderna e industrializada. O apoio aos ideais da Revolução Francesa era suprimido pelas classes dominantes – o que Greenblatt (2006) chama de contrarrevolução. A luta pela abolição da escravidão (por meio de denúncias referentes aos massacres dos povos africanos nas Américas, bem como de suas condições de trabalho escravo) também foi silenciada pelo medo de uma retaliação violenta: o Parlamento inglês rejeitou uma tentativa de abolição em 1791 e somente 16 anos depois uma nova versão da lei pôde ser apresentada.

O conservadorismo do governo não condizia com as grandes mudanças sociais do país, que clamava por novas organizações políticas. A nova classe – manufatora, ao invés de agricultora – precisava de uma voz que fizesse jus a seu poder. A substituição da mão humana pelo maquinário tomou novo fôlego com a melhora do sistema a vapor, promovida por James Watt em 1765, que se tornou a principal fonte de energia para os mais diversos processos, dando início ao desenvolvimento tecnológico dinâmico dos meios de produção em que vivemos até hoje. A agricultura foi sendo substituída pela indústria ou pelo cultivo fechado, o que trouxe benefícios no sentido de um aumento de produção de alimento (proporcional ao aumento populacional), mas criou uma classe de desempregados que precisavam migrar para as cidades industriais ou trabalhavam no campo sob condições miseráveis. A população se encaminhava para a grande dicotomia social depois chamada por Disraeli de “Duas nações” – o capital e o trabalho; os ricos e os pobres. (GREENBLATT, 2006, p. 4).

No âmbito das artes, um fator importante foi o aumento da alfabetização da população de classe média no século XVIII, elevando o consumo de literatura e, em consequência, o investimento em mercado editorial e em bibliotecas públicas. A classe intelectual era, em sua maioria, apoiadora dos princípios revolucionários que, a partir da Revolução Francesa, tomavam a Europa. Em oposição ao movimento em voga, que pregava a mente e o cientificismo como referência para a evolução humana – preceitos do Iluminismo –, os escritores de transição do século XVIII para o XIX retomavam a necessidade de se considerar a sensibilidade e as emoções humanas como formas de se tornar ‘completo’. Essa lógica já era questionada antes, ainda no século XVII, por figuras como John Milton, autor de *Paraíso Perdido* (1674), e o polêmico Conde de Rochester, os quais acreditavam que o excesso de confiança na racionalidade humana era um “desastre supremo” (GREENBLATT, 2006, p. 2062), em uma época em que invenções como o microscópio e o telescópio permitiram acesso a um universo até então desconhecido, e que compatibilizava cada vez mais com o incentivo à intelectualidade

(mesmo a religiosidade foi adequada ao novo espaço científico que se abria ‘graças à obra de Deus’). Não é à toa, portanto, que Mary Shelley usa a obra de John Milton como referência para seu *Frankenstein*¹⁷, em 1818.

Depois chamados de românticos, os escritores (bem como os demais artistas), dentro do período de 1785 – 1830, reconheciam as mazelas das classes trabalhadoras e tomaram partido em ambas revoluções. Hobsbawm (2009, p. 256) comenta que, sem dúvida, o florescimento das artes no período de 1789 a 1848 teve impulsos desses eventos históricos:

Se fôssemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nessa época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa o inspirava com seu exemplo, que a revolução industrial com seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava sua própria experiência e estilos de criação.

Grandes obras do período tiveram inspirações políticas e sociais: Beethoven compôs a “Eroica”, dedicando-a a Napoleão (e cancelando a homenagem, quando o último se declarou imperador); Wagner e Goya foram para o exílio político, romancistas como Dickens e Dostoiévski denunciaram diversas situações sociais problemáticas enfrentadas pelos mais pobres. As próprias óperas eram escritas ou consideradas manifestos políticos. É também nesse período que o romance em prosa (em inglês, *novel*) se consolida não mais como um produto literário menor, como era tido até então, se comparado à poesia (já que era produzido, inclusive, por mulheres, e consumido por elas), e sim como literatura respeitável (GREENBLATT, 2006), sendo a primeira metade do século XIX um bloco de hoje considerados grandes romancistas (Stendhal, Balzac, Gogol etc.). Poderíamos citar como relevantes, inclusive, na Inglaterra, as produções dos pais de Mary Shelley, William Godwin e Mary Wollstonecraft. O primeiro publicou *Caleb Williams* (1794), obra de ficção que representa os novos rumos do romance da época, conectando de forma inovadora a literatura à história e à filosofia (o que se repetiu ao longo de obras posteriores e foi o fator que contribuiu para elevar a prosa de ficção a maior respeitabilidade). Sua intenção era, em suas palavras, que o leitor não fosse mais o mesmo depois de ler a obra (GREENBLATT, 2006). Já Mary Wollstonecraft, embora tenha publicado ficção, tem como obra mais memorável o manifesto *A Vindication of the Rights of the Woman* (1792), texto que foi levado em consideração apenas meio século depois, após sua morte (sobre ele, discutiremos posteriormente).

Se, no século XVIII, os percursos sociais progrediram de forma a moldar aquilo que

¹⁷ O *Paraíso Perdido* é citado como epígrafe da obra: “Pedi-vos, ó Criador, que do barro / Fizeste-me homem? Roguei-vos / Que das trevas me elevastes?” (SHELLEY, 2016, p. 7). Como veremos no próximo capítulo, a problemática do excesso de confiança na racionalidade é um dos temas abordados por Mary Shelley.

hoje chamamos de indivíduo (por meio da atenção às emoções, ao evangelho enquanto prática, da busca pela riqueza, da luxúria e até da caridade como forma de ostentação, bem como da preocupação com a escrita, o consumo de romances, etc.) e que, segundo Greenblatt (2006), é o grande produto dessa era, a Literatura da virada do século e do início do século XIX procura representar esse indivíduo como consequência de uma trajetória histórica. No Reino Unido, um dos grandes nomes do período foi Sir Walter Scott, com narrativas que remontavam a tempos medievais, na busca pela identidade da nação (aspecto que se repetiu no campo artístico do Romantismo por toda a Europa). Entretanto, sua produção foi inspirada na obra de Maria Edgeworth (*Castle Rackrent*, 1800), que fez quase que um tratado antropológico sobre a vida na antiga Irlanda, representando, assim, o principal tema do romance do século XIX: “a questão de como a consciência individual se entrelaça com estruturas sociais maiores, e até onde o caráter é produto da história e até onde não é.”¹⁸ (GREENBLATT, 2006, p. 22).

O questionamento sobre a identidade nacional e a construção do indivíduo dentro de seu contexto histórico-social permeou a literatura do século XIX; mesmo a Literatura chamada gótica, por sua ambientação medieval e abordagens tétricas de uma realidade sobrenatural, dava indícios de convidar o leitor a um questionamento sobre seu momento atual (GREENBLATT, 2006). É dentro desse contexto que Mary Shelley concebe o romance *Frankenstein* (1818); ele também está inserido no chamado estilo gótico, por trazer à tona a ideia macabra de construir um novo ser humano a partir de pedaços de cadáveres, mas, ao mesmo tempo, distancia-se do gótico por não envolver o universo sobrenatural: em *Frankenstein*, o horror está cientificamente explicado, conforme pregariam os movimentos racionalistas do período, porém o desequilíbrio entre os campos intelectual e emocional do cientista o impede de saber lidar de modo adequado com sua nova criatura. Nesse sentido, Victor Frankenstein representa a figura trágica e emblemática que o movimento romântico questiona: o cientista demasiado racional, mas sem a sensibilidade humana necessária para encaminhar seus percursos de pesquisador de forma sensata. Ao mesmo tempo, seu “monstro” o supera nesse aspecto, construindo-se como indivíduo que domina a linguagem, tornando-se uma criatura emotiva e questionadora de seu lugar num mundo ao qual não pertence – também, como o próprio movimento literário do período, retorna ao criador numa busca pelas origens (da criatura, da nação, da humanidade).

Desse modo, as revoluções artísticas, sociais e históricas do início do século XIX trouxeram mudanças que se consolidaram na chamada Era Vitoriana, período de reinado da Rainha Vitória da Inglaterra (de 1837 a 1901), e pano de fundo estrategicamente escolhido

¹⁸ No inglês original: “the question of how the individual consciousness intermeshes with larger social structures, of how far character is the product of history and how far it is not.”

pelos produtores da série *Penny Dreadful*.

2.1.1 A Era Vitoriana

A Era Vitoriana durou quase setenta anos e foi um período de muitas mudanças no Reino Unido, que se estabeleceu como grande força econômica e política mundial. Ocorreu uma transição das riquezas, que anteriormente pertenciam apenas aos grandes proprietários de terra, e então também passaram para os industrialistas da manufatura. O crescimento econômico dessa área exigiu mudanças políticas, e, em 1832, os industrialistas conquistaram o direito ao voto, o que deu certo poder à classe média – sem, no entanto, gerar benefícios ou direitos aos trabalhadores de chão de fábrica, que ainda estavam sob a vontade dos patrões. Essa política foi duramente criticada pelos escritores da época, nas décadas de 1840 e 1850, diante das condições desumanas de trabalho que envolviam inclusive crianças. Porém, somente em 1867, depois de diversas movimentações, a população de homens da classe trabalhadora também recebeu direito ao voto.

Foi ainda na década de trinta que a população intelectual inglesa começou a se distanciar do universo onírico dos românticos para adentrar um maior senso da modernidade à sua volta, rompendo com o passado e percebendo-se mais dentro de seu contexto histórico. Enquanto a Inglaterra se consolidava como a “oficina”, Londres virava o “banqueiro” do mundo, dada sua centralidade em termos de mercado oriundo de suas colônias, na década de 1870. Isso propiciou aos ingleses uma visão dicotômica de seu período: por um lado, o crescimento era visto com bons olhos, pois comprovaria sua “superioridade” em relação às demais nações. Por outro lado, muitos escritores também viam que tantas mudanças eram um preço muito alto a pagar pelo progresso, e que afetariam de forma danosa a mente e as relações entre as pessoas. (GREENBLATT, 2006).

O ápice desse progresso aconteceu entre as décadas de 1850 e 1870 – o ano de 1837 e os seguintes tiveram problemas nas colheitas e consequente aumento do desemprego, bem como escassez de alimento; a liberdade dada aos latifundiários para explorar a mão de obra permitiu a superação dos problemas nas décadas posteriores, e a política de livre-mercado enriqueceu tanto a indústria como a agricultura. A rainha Vitória e seu marido Albert tornaram-se referência para a classe média, como comprometidos que eram com as políticas da população e exemplos da domesticidade que se pregava. Em 1851, a Grande Exibição promovida pelo príncipe Albert, com o intuito de exibir itens da ciência e da indústria, aconteceu no parque Hyde, em Londres, em uma estufa gigante chamada de Palácio de Cristal, e representou os

investimentos em cultura e conhecimento que transformaram o Império Britânico em uma potência da época. Em 1859, a publicação da *Origem das Espécies* de Darwin (dentre outras descobertas científicas que foram sendo feitas nesse período) levou os próprios cientistas a repensarem sua fé religiosa. A obra de Darwin foi impactante no sentido de levar os extratos cultos a questionar inclusive a interpretação bíblica de que o ser humano fosse uma criação divina com um papel especial no mundo – o que gerou diversas críticas, as quais permeiam os discursos religiosos mais fundamentalistas até hoje.

O final do século XIX, entre os anos de 1870 e 1901, constituiu-se como princípio da decadência dos valores vitorianos, conforme define Greenblatt (2006). Londres era considerada o centro da civilização, lugar antes ocupado por Paris (GREENBLATT, 2006) e vivia as consequências do progresso rápido e das inovações no estilo de vida implementadas nas décadas anteriores; o direito ao voto, conquistado em 1867 pela classe trabalhadora, colocou a mão de obra como certa forma de poder político e econômico, e o Império Britânico prosseguiu em expansão. O período de 1870 em diante também apresentou uma redução nos níveis de natalidade dentre os países “desenvolvidos”, o que representou alteração cultural acerca dos papéis da família. Hobsbawm (2001) aponta que isso pode ser devido à intenção dos casais de fornecerem um futuro mais promissor do que o seu à criança, algo improvável de se almejar no espaço rural pré-industrial (mas possível na ascensão capitalista que se vivia); para aqueles que ainda estavam no campo, a redução no número de filhos representou redução na subdivisão das propriedades da família, mantendo os bens relativamente centralizados.

A década de noventa, por sua vez, começou a apresentar certa melancolia, em contraposição às anteriores: os artistas da época “estavam muito conscientes de estarem vivendo o final de um grande século e mantinham uma postura deliberadamente *fin-de-siècle*”¹⁹ (GREENBLATT, 2006, p. 990). Por isso, pode-se observar traços de sofisticação nas obras do período, em que nomes do posterior movimento Modernista já começavam a publicar: Yeats, Thomas Hardy, Joseph Conrad e Shaw, por exemplo. O impacto da era Vitoriana foi tanto, que as gerações posteriores se referem a ela com certo ar de chacota, não sem deixar claro (ou nas entrelinhas) que o desprezo também se deve às dificuldades de se estabelecer socialmente após tão poderosos predecessores. (GREENBLATT, 2006).

2.2 AS RAÍZES DO MOVIMENTO FEMINISTA

¹⁹ No inglês original: “were very much aware of living at the end of a great century and often cultivated a deliberate *fin-de-siècle* (‘end-of-century’) pose”.

A filósofa Simone de Beauvoir (1908-1986) costumava definir uma das grandes diferenças estabelecidas socialmente entre os sexos delimitando que homens circulam naturalmente na esfera pública, enquanto que mulheres ficam subjugadas ao privado, ao doméstico. De fato, a cultura ocidental levou isso ao pé da letra por longo tempo, baseando-se principalmente em preceitos bíblicos que veremos a seguir. Mary Wollstonecraft publicou *A Vindication of the Rights of Woman (Uma reivindicação dos direitos da mulher)* em 1792²⁰, mas, sem dúvida, sua manifestação só foi possível porque outras mulheres, antes dela (como, por exemplo, Mary Astell, citada na epígrafe deste capítulo), lutaram para acessar esferas de escolarização e editoração de livros, algo relativamente novo para elas²¹.

Poderíamos traçar como primeiras manifestações feministas aquelas que então questionaram a lógica religiosa interpretada a partir do livro do Gênesis, que representa a mulher como “pedaço” de Adão e fonte do pecado, já que ela o fez experimentar o pomo proibido. Assim como faz Stephanie Hodson-Wright (2001), é importante delimitar que nesse caso, o termo “feminismo” (longe de ter sido adotado nos séculos XVI e XVII) está sendo usado para definir qualquer tentativa de desafiar o patriarcalismo da época – ou seja, as relações de poder em que os interesses das mulheres estão subordinados aos dos homens. Um ponto importante também diz respeito às classes sociais: mulheres da aristocracia sem dúvida tinham mais vantagens que homens da plebe, entretanto, estando num mesmo contexto social, os homens sempre tiveram mais espaço que as mulheres. Entre 1500 e 1700, o acesso à educação para as mulheres foi aumentado (para aquelas de classes sociais mais abastadas), mas os direitos políticos ou sociais praticamente não existiam: a propriedade privada pertencia ao pai ou ao marido e, embora dar à luz fosse uma ‘obrigação’ da esposa (para dar ao marido herdeiros ou prover mão de obra), ela não possuía direitos sobre a criança, caso houvesse separação do casal.

Desse modo, a primeira forma de determinar seu espaço como mulheres na sociedade seria desconstruir a ideia corroborada pela tradição judaico-cristã (e que também foi defendida por filósofos da Grécia antiga) de que a mulher seria inferior ao homem. Ou seja, houve uma busca por mudança de atitudes, e as escritoras do período procuraram questionar a lógica de que Eva era menos firme em termos de comportamento moral e pensamento racional devido a sua atitude no Jardim do Éden. A aparição de certas mulheres nas esferas de poder – e que

²⁰ A obra de Wollstonecraft marca a chamada “primeira onda” do feminismo para muitas estudiosas. A divisão das “ondas” é controversa. Valerie Sanders (2001) considera esse o início da primeira onda, já Raman Selden et. al. (2005) registram a primeira onda no século XX, com Virginia Woolf e Beauvoir. Por isso, a referência às ‘ondas’ do feminismo será evitada.

²¹ É importante retomar que as mulheres mencionadas são as que acessam maior poder no período abordado, ou seja, as mulheres brancas, da aristocracia.

foram bem-sucedidas, como a rainha Elizabeth I (1533-1603) – puderam demonstrar que, dadas as mesmas condições dos homens, as mulheres teriam igual capacidade nas artes ou na política. Desse modo, as primeiras manifestações feministas (com vozes de mulheres) argumentavam, por exemplo, que Deus teria criado a mulher depois e derivada da carne de Adão, dando a ela uma origem mais limpa que a do próprio homem, que veio da lama. Esse argumento, de Jane Anger (1589, em *Her Protection of Women*), refutaria a noção de que a mulher seria “posterior et inferior”: a mulher foi última e *melhor*. Rachel Speght (*A Muzzle for Melastomus*, 1617), defendeu que, sendo a mulher o sexo ‘frágil’, Adão deveria, sendo o mais forte e inteligente, não ter sucumbido à proposta de Eva, o que a eximiria de levar toda a culpa pela expulsão do paraíso. Outras escritoras que se manifestaram também interpretaram que Deus teve misericórdia de Eva, pois lhe concedeu a bênção de ser mãe e de que uma delas fosse a mãe de Jesus Cristo.

As Sagradas Escrituras bíblicas foram analisadas por Margaret Fox de modo a demonstrar todas as belas descrições de paisagens sagradas como referindo-se a mulheres – ou seja, aquele que entendesse as mulheres como inferiores também assim interpretava a palavra de Deus. As ‘boas’ mulheres da Bíblia também foram usadas para argumentar contra a lógica de que elas seriam pecadoras e de moral inferior. Os textos de São Paulo, que mencionavam o papel subalterno das esposas em relação aos maridos (Coríntios e Efésios) também foram questionados sob o argumento de que Eva foi criada a partir da lateral de Adão (e não de sua cabeça ou seu pé), colocando-a ao lado de seu companheiro. Além disso, Rachel Speght também questionou que, sendo o homem o principal responsável pelo lar, também deveria sê-lo nos afazeres da casa, tradicionalmente atribuídos à esposa – um dos empecilhos ao desenvolvimento das atividades intelectuais por parte delas, como pontuou, em 1656, Mary Oxlie. (HODSON-WRIGHT, 2001).

A partir do acesso às publicações, as mulheres começaram a organizar-se em apoio mútuo, tendo obras dirigidas a elas, que passaram a consumir sua literatura e a organizar-se para prestigiar a produção umas das outras, chegando, inclusive, ao teatro, nos anos 1670. Essa seara, perigosa ante os olhares masculinos reprovadores, sofreu retaliações e paródias, que acabam por confirmar a importância das produções feitas por elas no período. (HODSON-WRIGHT, 2001).

Em 1694, Mary Astell publica *A Serious proposal to the Ladies*, seguido de *Some Reflections upon Marriage* (1700, 1706), clamando por acesso à educação e ao direito de escolha às mulheres por casar-se ou não (GREENBLATT, 2005). Aproveitando a redução do poder da monarquia devido à Revolução Gloriosa (1688-1689), Hodson-Wright (2001, p. 08)

transcreve a argumentação de Astell: “Se a soberania absoluta não é necessária na Nação, por que o é em uma Família? [...] Se todos os Homens nascem Livres, como é possível que todas as mulheres nasçam Escravas?”²²

Nessa trajetória, em que as publicações aumentaram e as mulheres, no Reino Unido, atingiram visibilidade literária, Mary Wollstonecraft lança, em 1792, *A Vindication of the Rights of Woman (Uma Reivindicação dos Direitos da Mulher)*, marcando, conforme Sanders (2001), o início considerado ‘oficial’ do que chamaríamos de movimento feminista (termo que só foi usado pela primeira vez em 1895), porque, diferentemente de Mary Astell, Wollstonecraft considerou as mulheres (brancas) da classe média em suas reflexões. Wollstonecraft, fervorosa acompanhante da Revolução Francesa, entendeu como inconcebível o estabelecimento da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão²³ do país, a qual coloca a mulher como incapaz civicamente, e sua obra é um manifesto disso – antes de demandar protagonismo político às mulheres, a obra clama pelo reconhecimento de responsabilidade, de seu papel social (SLEDZIEWSKI, 1991, p. 54). Elisabeth G. Sledziewski assim argumenta acerca das indagações trazidas por Wollstonecraft, que também sintetizam as primeiras demandas feministas que foram acontecendo ao longo dos séculos posteriores:

[...] a incapacidade cívica que atinge a mulher é apenas um sintoma, em si muito menor, de uma tendência muito mais grave: a que faz do homem o único e verdadeiro representante do gênero humano, “considerando os seres do sexo feminino mais como mulheres do que como criaturas humanas”. A partir desta segregação constrói-se toda uma civilização da negação, que não cessa de proceder como se a mulher não pertencesse à categoria dos seres racionais. O escândalo fundamental reside aí, nessa recusa de admitir que a humanidade pode ser dupla, existir sob duas formas sexuadas, tão humana uma como a outra. E o escândalo prossegue, quando a sociedade no seu conjunto se organiza em torno da exigência de que só um sexo conserve o monopólio da razão. Todas as instituições têm, conseqüentemente, por função, excluir e desumanizar as mulheres, e provar que lhes falta o essencial. (SLEDZIEWSKI, 1991, p. 54).

Wollstonecraft acreditava que as jovens que recebessem melhor educação formal tornar-se-iam cidadãs mais racionais, e por isso deveriam estudar nas mesmas condições (de igual qualidade) que os rapazes. Não há crítica ao papel da mulher na esfera doméstica – há a

²² Conforme inserido na epígrafe deste trabalho. No original em inglês: “[I]f absolute Sovereignty be not necessary in a State, how comes it to be so in a Family? [...] If all Men are born Free, how is it that all Women are born Slaves?”

²³ O termo “homem”, que poderia ser entendido como generalização de “humanidade”, foi, na verdade, interpretado (convenientemente) como referente apenas ao sexo masculino. Antes de Wollstonecraft, em 1791, a francesa Olympe de Gouges (1748-1793), também indignada ao constatar que *égalité* só servia aos homens, redigiu a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã - um equivalente idêntico ao do “homem e cidadão”, dirigido às mulheres. Ela foi guilhotinada.

valorização deste e da pessoa humana responsável por ele, que deve ter igual formação. “Para Mary Wollstonecraft, não pode haver liberdade autêntica fundada na renúncia das mulheres ao seu ser: ou seja, à sua qualidade de sujeito racional e sexuado.” (SLEDZIEWSKI, 1991, p. 55). Ao final da obra, ela insinua a inserção futura das mulheres no trabalho formal e até mesmo a participação em decisões de esfera política. A obra não foi bem recebida na época de sua publicação devido à vida então considerada “imoral”²⁴ que Wollstonecraft levava, e mesmo ao longo do século XIX, as demais defensoras dos direitos das mulheres resistiram em levá-la em consideração. Devido a isso, Mary Shelley (1797-1851), sua filha, na condição de viúva aos 24 anos do poeta Percy Shelley (1792-1822), procurou abster-se de uma posição enfática em relação ao feminismo da mãe, preferindo adotar padrões convencionais em sua vida e seus escritos. (GREENBLATT, 2006).

Pode-se dizer que apenas na Era Vitoriana (1830-1901) que as lutas por direitos iguais eclodiram com maior veemência. Muito embora a Revolução Industrial e a Revolução Francesa tenham trazido *mudanças* para a vida da mulher, elas foram bastante ambivalentes. A possibilidade de ter trabalho assalariado na indústria foi um grande passo para ela, no entanto, só será possível dispor livremente de seu salário no século XX. Geneviève Fraisse e Michelle Perrot (1991) apontam que o estabelecimento da democracia, instaurado a partir do Código Civil, não foi favorável às mulheres. O regime feudal, afinal de contas, permitia diferenças entre ‘direitos’, porque o privilégio a uma mulher não subentende que ele deva ser permitido a todas. Já a democracia implica que o que é válido para um, é válido para todos:

Desse modo, mais vale não conceder um direito a nenhuma do que dá-lo virtualmente a todas, evitando instaurar, assim, segundo se crê, uma rivalidade estúpida entre o homem e a mulher. Porque se trata doravante de todas as mulheres e não já apenas de algumas, encaradas num debate sobre as mulheres em geral. (FRAISSE; PERROT, 1991, p. 10).

É a partir dessa lógica que a separação entre o espaço público e o privado se consolida,

²⁴ Mary Wollstonecraft (1759-1797) sempre rompeu com as normas sociais de sua época (para uma mulher). Sua família entrou em decadência financeira ainda quando ela era criança e sabe-se que seu pai fora muito agressivo com sua mãe. Trabalhou como dama de companhia por um tempo e chegou a fundar uma escola com uma amiga (que se mudou ao casar-se e adoeceu; a escola acabou fechando). Após finalizar *A vindication of the rights of woman* (1792), mudou-se para a França e conheceu Imlay, aventureiro norte-americano por quem se apaixonou e com quem teve a primeira filha. Ele a rejeita em 1795, e ela tenta o suicídio. Depois, conhece William Godwin e, estando grávida dele, decidem casar-se para dar legitimidade à criança (Mary Wollstonecraft Godwin, futuramente, Mary Shelley). Aí fica socialmente nítida a ilegitimidade de sua relação com Imlay, o que faz com que o novo casal perca muitos amigos. Ela acaba falecendo em 1797, dias após dar à luz. Godwin (1756-1836) publica então um livro sobre a vida de Mary Wollstonecraft, apresentando (com boas intenções) o estilo de vida ‘fora dos padrões’ de sua falecida esposa. Infelizmente, o livro acaba por macular a respeitabilidade dela e, por consequência, de sua obra, por quase um século, até ser retomada pelas feministas do final do século XIX. (GREENBLATT, 2006).

separando a sociedade civil (onde se situa a mulher) da sociedade política (limitada ao homem), mantendo a exclusão das mulheres dos assuntos que dizem respeito ao Estado e à nação. No entanto, nem todo o espaço urbano externo é político²⁵, e, por isso, nem sempre é masculino, já que as mulheres estavam presentes em alguns contextos. Também, nem todo o privado é feminino, já que a voz de poder continua a ser do marido e pai das crianças – ou seja, “a fronteira entre o público e o privado é variável, sinuosa e atravessa até mesmo o micro-espaço doméstico” (PERROT, 1992, p. 180). É nessa dicotomia, de qualquer modo, em que a mulher está mais presente na vida do filho já que o marido trabalha, e em que a mulher é responsável pelas finanças do lar, que o papel idealizado da mãe e da *dona-de-casa* também se consolida. Por ser a responsável pelas finanças, os anúncios publicitários inserem a mulher como principal alvo de suas campanhas – estratégia enfatizada no século seguinte, como a criação das máquinas de lavar roupa e louça (PERROT, 1992). Tais responsabilidades dão a ela certo poder e, em vista disso, parecem fazer uma manipulação social para que a mulher se satisfaça com o ideal da maternidade e da vida doméstica como sua habilidade natural – um ideal que é perpetuado em muitos subgrupos sociais até hoje.

Ou seja, “o feminismo que se entrevê na prática revolucionária de 1789 [*questionando a desigualdade política entre os sexos, diante do estabelecimento da Constituição francesa*] surge depois de 1830” (FRAISSE; PERROT, 1991, p. 11). Em 1839, Caroline Norton lutou pela custódia do filho, modificando as leis que atribuíam direitos totais ao pai da criança sob qualquer circunstância; em 1869, John Stuart Mill (1806-1873) publicou *The subjection of women* (*A sujeição das mulheres*) em que afirmou que a “natureza da mulher” é algo artificial, e que apenas direitos iguais perante a lei poderiam estabilizar o respeito entre os sexos que se perdera ao longo da história. (SANDERS, 2001).

A década de 1850 constituiu-se de grande ativismo no Reino Unido (e também nos Estados Unidos). Embora as mulheres das classes baixas já soubessem o que era trabalhar fora (com salários inferiores aos dos homens, é claro) desde o século anterior, a classe média (que agora acessava a educação formal) lutava por um espaço no mercado (limitado a governantas e professoras) e por formação de melhor qualidade. Essa seria a alternativa possível ao casamento e à maternidade, e foi preciso desconstruir a ideia de que casar-se era uma “vocação” de todas as mulheres (ideia que ainda permanece para muitos, atualmente). Os anos 1860 trouxeram reformas na qualidade de ensino e no acesso a cursos superiores por mulheres, e, em 1880, elas já poderiam formar-se e atuar na área médica, mesmo enfrentando a relutância social. As

²⁵ No sentido de que as mulheres até habitavam esse espaço, mas não exerciam qualquer papel político.

escolas de enfermagem também foram um nicho conquistado pelas mulheres nessa época, bem como trabalhos de assistência na esfera pública (correios, por exemplo), que construíram a confiança necessária para acelerar as campanhas de direito ao voto.

O voto para mulheres foi proposto por John Stuart Mill ainda em 1867, mas não obteve sucesso. French (2007, p. 312) explica que, nos anos 60 e 70 do século XIX, “o feminismo apavorava os homens, que o representavam como um tipo de loucura, regressão a um estágio primitivo da existência humana²⁶”. Em 1869, chegou-se a argumentar que, se as mulheres votassem nos EUA, destruiriam a sociedade e a virtude pública, e encerrariam a civilização recém-criada e mais beneficente, além de que a ideia de ter direitos poderia prejudicar profundamente a frágil mente feminina, já que a mulher deixaria de ser uma mãe gentil para virar uma Amazona (FRENCH, 2007, p. 312). Nos anos 1880 e 1890, as discussões sobre o papel da mulher se intensificaram:

foi em 1895 que o termo “feminista” foi usado pela primeira vez, no *Athenaeum*, um ano depois de a famosa romancista Sarah Grand empregar o termo ‘Nova Mulher’ para descrever a nova geração de mulheres que buscou por independência e recusou o confinamento tradicional imposto pelo casamento. (SANDERS, 2001, p. 23).

Esse trecho merece destaque não só por situar o termo “feminista”, mas porque apresenta a expressão “Nova Mulher”, conceito que verificemos como aplicável à personagem analisada, já que ela se encaixa nas características apresentadas por Sanders (2001). Essa Nova Mulher foi, conforme coloca Hobsbawm (2001), amplamente discutida pelos observadores do sexo masculino a partir da década de 1880²⁷. De qualquer modo, embora “Nova Mulher” tenha sido muito usado na época, é interessante observar que “feminista” é o termo perpetuado. A “mulher emancipada”, que questiona o papel idealizado socialmente de que a vocação da mulher é ser mãe traz à tona movimentos antifeministas, também, porque elas causavam ao homem o medo de ser “desbancado”. (PERROT, 1992).

Hobsbawm (2001) explica que, sendo os homens mais bem pagos, teriam seus salários reduzidos pela competição com as mulheres (que teriam direito a remuneração igual). Por isso, a estratégia foi de excluir as mulheres, mantendo-as sempre mal pagas e, também, dependentes de seus maridos no plano econômico. Para a mulher, por sua vez, ter bons rendimentos de forma independente era muito improvável; ligar-se a um homem que conseguisse provê-la foi, então,

²⁶ No inglês original: “feminism terrified men, who portrayed it as a kind of madness, female delusion, regression to a primitive stage of human existence”.

²⁷ O conceito de Nova Mulher será mais discutido no quarto capítulo desta pesquisa, no qual faremos a aproximação com a personagem Lily Frankenstein.

uma espécie de estratégia econômica. O historiador assim coloca a situação da mulher no final de século:

Salvo nas mais altas esferas da prostituição, que não eram mais fáceis de atingir do que, no futuro, o estrelato em Hollywood, sua mais promissora carreira era o casamento. Mas o casamento tornava-lhe extremamente difícil sair de casa a fim de ganhar dinheiro, mesmo que ela o quisesse, em parte porque os trabalhos domésticos e os cuidados aos filhos e ao marido a mantinham amarrada à casa e, em parte, a própria suposição de que um bom marido devia ser, por definição, um bom arrimo de família, intensificando a convencional resistência dos homens e das mulheres à idéia de que a esposa trabalhasse. O fato de ela não precisar trabalhar era a prova visível, perante a sociedade, de que a família não estava pauperizada. Tudo conspirava para tornar dependente a mulher casada. As mulheres, quase sempre, trabalhavam antes de casar. Com frequência eram obrigadas a trabalhar quando enviuvavam ou seus maridos as abandonavam. Mas não costumavam trabalhar quando casadas. Na década de 1890, apenas 12,8% das mulheres alemãs casadas tinham ocupação reconhecida e, na Inglaterra (1911), apenas 10% delas. (HOBSBAWM, 2001, p. 280).

Ou seja, a imposição dos afazeres domésticos à mulher/mãe (já que outras opções rentáveis são questionáveis) tornou o papel da mulher inexistente em nível político até o fim do século XIX (PERROT, 1992) – quando a “Nova Mulher” passa a se manifestar.

Outro aspecto trazido por Hobsbawm (2001) é importante ser citado: em termos sócio-políticos, não havia, necessariamente, uma oposição às movimentações feministas por parte de partidos socialistas organizados. Muitos desses partidos, inclusive, apoiavam as causas feministas porque envolviam questões trabalhistas de seu interesse, e os demais partidos opositores não viam no feminismo um movimento digno de combate. O grande opositor às mulheres foi, portanto, a Igreja (notadamente a Católica), porque, devido a seu conservadorismo e apego a dogmas religiosos, manteve muitas mulheres e homens alheios a questões políticas dessa espécie. Ele argumenta que, embora as igrejas proporcionassem certa proteção às fiéis, no sentido de exigir respeito do homem em relação às esposas, por exemplo, “as Igrejas defendiam as mulheres à custa também de comprometer as suas piedosas seguidoras a aceitar a tradicional subordinação e condenar a emancipação feminina que os socialistas ofereciam” (HOBSBAWM, 2001, p. 296).

As sufragistas organizaram-se formalmente apenas em 1905 (já finda a Era Vitoriana), mas não havia um consenso entre as mulheres (brancas, da classe média, em sua maioria) quanto ao direito ao voto: muitas acreditavam ser bem representadas por seus maridos; além disso, achavam estranha a possibilidade de votar ‘contra’ o posicionamento político deles. Na Inglaterra, apenas em 1918 o direito foi conquistado pelas mulheres (brancas, que ocupavam uma casa ou casadas com alguém que possuía uma) de mais de trinta anos, e todas puderam votar apenas em 1928. (SANDERS, 2001).

2.3 AS MANIFESTAÇÕES FEMINISTAS NA CONTEMPORANEIDADE

As grandes guerras (1914-1918; 1939-1945) eclodiram e, de certa forma, ofuscaram o movimento feminista que, até então, parecia mais focado em mulheres brancas da classe média, na maioria, solteiras. Ao mesmo tempo, as guerras possibilitaram (por necessidade, menos do que por respeito à igualdade de gênero) a inserção delas em diferentes áreas de trabalho formal, já que a maioria dos homens estava em batalha. Da mesma forma que a Revolução Industrial e mesmo a Revolução Francesa, observamos, aqui, nova abertura para a mulher na esfera pública: trata-se, como apontam Fraisse e Perrot (1991), de um jogo sutil dos homens, que, ante eventos tais como revoluções ou guerras, “permitem à mulher executar tarefas para, em seguida, dispensá-las” (p. 09). Embora Simone de Beauvoir (1908-1986) tenha publicado o clássico *O Segundo Sexo*, em 1949, e Virginia Woolf (1882-1941), em *Um teto todo seu* (1929), já houvesse proposto a necessidade de um espaço individual (físico e social) para manifestação da criatividade da mulher, é apenas nas décadas de 1960-1970 que as questões do feminismo retomam força (baseando-se, também, em Beauvoir e Woolf), dessa vez reconhecendo e questionando o papel da mulher negra (nos EUA, principalmente, junto aos movimentos pelo fim da segregação racial) e inserindo as classes mais pobres.

É nesse período que o feminismo, com caráter mais revolucionário, começou a questionar também a geração anterior por ser muito individualista, e passou a buscar uma libertação coletiva das mulheres (THORNHAM, 2001). No Reino Unido, uma conferência em Ruskin College reuniu mais de 600 mulheres em 1970, que delimitaram as seguintes demandas: igualdade de salário e de oportunidades educacionais e de trabalho, bem como creches disponíveis 24h e acesso gratuito a contraceptivos e aborto, quando necessário. Desse modo, pontuaram-se os dois focos principais dessa época de ativismo: a opressão social sofrida, bem como a opressão do corpo como forma primária dessa opressão social. Identificar essa subjetividade das mulheres e dar voz a ela requeria, também, segundo Susan Thornham (2001, p. 27) uma nova linguagem *teórica*. A teoria feminista se estruturou nesse período, inspirando-se em Beauvoir (na supracitada obra de 1949) e sua explicação acerca da construção da mulher como Outro, em oposição ao Um masculino, sendo ela, portanto, pertencente ao imaginário patriarcal que lhe é imposto, ou seja, subjugada, muitas vezes sendo conivente com esse processo social e histórico (BEAUVOIR, 1980).

Houve, entretanto, subdivisões entre o feminismo liberal (que acreditava que mudanças seriam possíveis dentro do espaço sociocultural vigente) e o feminismo radical (que cria que

apenas uma revolução total de valores traria igualdade). Além disso, as críticas norte-americanas (notadamente liberais ou radicais) conduziram-se para um viés mais materialista da questão, sugerindo que a cultura em que estamos inseridos é também política e utilizada para definir e oprimir as mulheres. Por outro viés, a teoria feminista britânica subdividiu-se em socialista e psicanalítica. A primeira, questionadora do Marxismo que não identificara, até então, a opressão das mulheres, e a segunda, procurando as respostas para os posicionamentos e construções sociais em Freud, muitas vezes, questionando sua teoria falocêntrica – Juliet Mitchell, entretanto, argumentou que Freud não estaria sendo falocêntrico por intenção, mas apenas constatando uma realidade social que assim se colocara (SELDEN et al., 2005). A França, por sua vez, trouxe um enfoque ainda mais psicanalítico, dessa vez baseando-se em Beauvoir e Lacan – Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva sendo os nomes mais conhecidos –, para responder a como a linguagem e a cultura constroem a diferença entre os gêneros (THORNHAM, 2001). Aspectos tão subjetivos da psique humana foram criticados pelo feminismo materialista, que não identificava um propósito prático para findar a opressão, com o uso da psicanálise; porém, tais análises puderam englobar, por exemplo, as representações do feminino²⁸ na cultura de massa – foco do presente estudo. É importante salientar, também, que uma delimitação generalista dos estudos oriundos de cada uma das nações (EUA, França, Reino Unido) é adotada apenas como forma de situar os principais enfoques; de outra forma, desrespeitaria os demais estudos feministas dentro dos próprios países e mesmo fora deles. Como ponderam Selden et al. (2005), padronizar as manifestações teóricas como sendo ‘diferentes’ também pode inferir uma discordância, mascarando as similaridades entre elas.

A geração feminista das décadas de 1960 e 1970 também enfrentou problemas internos, como racismo e homofobia. De qualquer forma, foi a primeira oportunidade de a mulher poder expressar-se e analisar(-se) subjetivamente de forma aberta, questionando as imposições sociais de convivência com o sexo masculino e demandando direitos como mães e donas do próprio corpo. A identificação do patriarcalismo por Kate Millet²⁹ em 1970, em *Sex Politics* (SELDEN

²⁸ O termo *feminino* é problemático em línguas neolatinas – o que não ocorre em língua inglesa, por exemplo, já que existe o termo adjetivo *female* para referir-se ao sexo biológico (mulher) e o termo *feminine* para referir-se a gênero – este último, muitas vezes, carrega uma série de estereótipos e é usado com bastante cuidado. (“While *femaleness* is a consequence of biology, *femininity* originates from within societal structures [...] masquerading as ‘natural’ *womanhood*” (GAMBLE, 2006, p. 199) – este último substantivo, “*womanhood*”, também, inexistente para o português). Tanto como no francês (*féminine*), o português tem apenas a palavras *feminino* para ambos os conceitos. Para fins desta dissertação, esclarecemos que o uso do conceito refere-se apenas ao sexo biológico, para evitar a repetição de “mulher” em todas as ocorrências.

²⁹ O termo “patriarcalismo” pode ter diversas interpretações e, antes de Millett (1969), foi usado por Virginia Woolf e pelo sociólogo Max Weber. No entanto, as vertentes feministas costumam utilizá-lo, de forma geral, como termo que delimita as relações de poder exercidas pelo homem sobre a mulher em uma sociedade (BEECHY, 1979). Historicamente falando, Marilyn French (2007, p. 8-12) o situa como “fundado” a partir do momento em

et al., 2005, p. 123) como essa força opressora, bem como a diferenciação entre “sexo” (biológico) e “gênero” (conceito psicológico que se refere à identidade sexual culturalmente adquirida) foram reflexões importantes para o movimento do período. No entanto, as demandas da convenção de Ruskin College não foram alcançadas nem de forma parcial: mais ainda seria necessário.

No que diz respeito aos estudos feministas especificamente voltados à televisão e cinema, Natalie Fenton (2006, p. 84) explica um aspecto importante na evolução do que ela chama de “estudos midiáticos feministas”: o feminismo deixou de apontar um único foco de repressão das mulheres em geral para reconhecer a “diferença dentro da categoria “mulher” que remove a possibilidade de haver uma única verdade sobre ser mulher”³⁰. Ou seja, embora, no início, o foco da crítica feminista fosse apenas centrado em analisar as influências do patriarcado na representação de mulheres, com o tempo constatou-se que essa representação também não poderia ser limitada a um único modelo “adequado”, já que, como indivíduo, ela pode (e deve) constituir-se de diversas intersecções, além de “ser mulher”. Dessa forma, os estudos midiáticos feministas abriram espaço para que a crítica de gênero pudesse analisar abertamente as produções de mídia. No entanto, não a ponto de influenciá-la para que as representações das mulheres fossem de fato mais bem elaboradas³¹, segundo a própria Fenton (2006, p. 84): “o impacto do feminismo sobre a produção midiática é mais questionável”³². Por isso, esse campo da crítica – referente à representação feminina na mídia – continua sendo explorado, inclusive, pela presente dissertação.

As manifestações feministas do final do século XX e início do século XXI passam a questionar alguns preceitos teóricos das décadas de 1960 a 1980. A estadunidense Elaine Showalter, que cunhou o termo “ginocrítica”, em 1977, para discutir a escrita das mulheres como diferenciada da produção dos homens, sob o argumento de que a experiência feminina diverge, teve sua lógica bastante criticada posteriormente por Toril Moi (1985) e Mary Eagleton (1995), já que não leva em consideração tão amplas diferenças entre as experiências das próprias mulheres (se branca ou negra, por exemplo). (SELDEN et al., 2005).

que o homem se dá conta que exerce papel fundamental na procriação da espécie e em consequência demanda saber quais são seus filhos, exigindo, a partir daí, poder como “proprietário” sobre a mulher e as crianças. Antes disso, a mulher era dona de sua gestação e de suas crianças, bem como passava suas propriedades para suas filhas (grupos matrilineares). Para ela, as duas grandes ‘armas’ do patriarcado para subordinar tanto mulheres como homens são a guerra e a religião.

³⁰ No inglês original: “difference within the category ‘woman’ which removes the possibility of there being a singular truth about womanhood”.

³¹ Sem dúvida, a crítica às representações de gênero em produções midiáticas são amplamente estudadas e, embora também seja uma discussão relevante para a presente dissertação, acabou não fazendo parte do escopo aqui proposto. A menção a Fenton (2006) apenas menciona essa problemática.

³² No inglês original: “the impact of feminism on the media itself is more questionable”.

Sarah Gamble (2001) comenta problemática do termo recente “pós-feminismo”, porque o prefixo pode indicar que feminismo é “ultrapassado” – o que, de fato, foi uma das constatações do final do século XX, na medida em que alguns teóricos reconhecem a necessidade de se superar o “vitimismo” da geração anterior. Embora Selden et al. (2005) chamem as correntes contemporâneas de “feminismos pós-modernos”, também evitaremos essa terminologia porque, conforme também pondera Gamble (2001), o termo é “amorfo”. O uso de “feminismos” no plural, entretanto, revela um aspecto bastante evidente dentro dessa linha teórica: não se trata mais de um único movimento, mas de diversas formas de manifestações e análises da mulher, já que nos constituímos de diferentes mulheres, inseridas em diferentes culturas e sociedades, submetidas a diferentes circunstâncias que exigem variadas análises. As novas críticas feministas também procuram salientar essa questão.

Por um outro viés, o termo pós-feminismo pode ser uma forma de rompimento com os padrões universais de pensamento, sendo semelhante aos termos pós-colonialismo e pós-estruturalismo. Gamble (2001) menciona Ann Brooks que, em 1997, sugere que pós-feminismo substitui “dualismo” por “diversidade” e “consenso” por “variedade”. Mesmo assim, o excesso de academicismo poderia estar distanciando o movimento das realidades do ativismo. Ainda em 1984, a teórica bell hooks desconstrói a ideia de que, de certa forma, o feminismo estaria sendo “manipulado” pelas mídias e pela indústria, argumentando que o enfoque nas mulheres também representa que os espaços a elas direcionados estão devidamente conquistados. Entretanto, essa conquista só foi atingida por uma parcela da população ocidental, por isso, não é possível dizer que o feminismo não é mais relevante (como se observa em algumas manifestações). É preciso lembrar das opressões ainda vividas por muitas mulheres e manifestar-se por suas lutas – não deveríamos falar que “somos” feministas, mas, sim, que “advogamos” pelo feminismo, inferindo, assim, ações de nossa parte.

Muito embora haja algumas divergências entre as diversas perspectivas feministas, de uma forma ou outra, como vimos, a definição de *feminismo* (assim, no singular) trazida por Marilyn French (2007, p. 3) parece sintética e relevante a todas as suas manifestações: “Feminismo é simplesmente a crença de que mulheres são seres humanos com direitos humanos”³³. Não se trata de demandas radicais, ela argumenta, e, sim, de direitos básicos, como o de ir e vir, de comer e beber para sobreviver, de falar o que pensa e ter controle sobre seu corpo e sua sexualidade. A preocupação da historiadora está relacionada com uma observação

³³ No inglês original: “Feminism is simply the belief that women are human beings with human rights”. Ainda uma nota pessoal: em tempos de feministas que determinam que mulheres trans não deveriam integrar a luta das mulheres, consideramos que tais “feminismos” excludentes não deveriam ser assim chamados.

importante que ela traz à tona, ao analisar o quadro das últimas três décadas do século XX – para ela, a maior mudança que afetou as mulheres no período em questão foi a proliferação de fundamentalismos, que ocorreram em todas as religiões mundiais:

O Cristianismo (o renascimento do movimento cristão nos EUA, o ímpeto de criminalizar o aborto centrado na Igreja Católica); o Islã (irmandades como o Talibã na maioria dos estados muçulmanos), e mesmo o Judaísmo (por exemplo, Gush Emunim em Israel) e o Hinduísmo, que são ambos historicamente não proselitistas. As políticas desses movimentos não são novas, mas as emoções dos homens envolvidos neles se intensificaram ao ponto do fanatismo depois dos anos 1970. Portanto, quaisquer que sejam suas alegações, elas não foram apenas respostas à colonização ou industrialização Ocidentais, mas também uma reação contra o feminismo que se propaga³⁴. (FRENCH, 2007, p. 2).

É interessante observarmos que French (2007) retoma uma discussão proposta ainda em 1792 por Wollstonecraft: a de que a mulher deve ser considerada *humana*, antes de ser considerada *mulher*. Ela alerta para a realidade de muitas delas ao redor do mundo que enfrentando diariamente religiões (e políticas) fundamentalistas, as quais ainda veem o indivíduo do sexo feminino como propriedade do homem; para além disso, há ainda a história de mulheres traficadas, vivendo em regime de escravidão e tendo seus corpos vendidos e suas famílias ameaçadas. Eis as mulheres oprimidas pelas quais devemos advogar - as quais não vivem sequer como *humanos* e, por isso, segundo a historiadora, trata-se de uma relação muito pior que simples ódio à mulher, ou misoginia – são homens que veem mulheres como criaturas “sem Deus”, por exemplo.

Patricia Waugh (1989 *apud* SELDEN et al., 2005) explica que o feminismo passou por um estágio *necessário* de busca pela unidade, ou seja, agora o que se busca é reconhecer a diversidade. Alice Jardine (1985), por exemplo, cunhou o termo “*gynesis*” para contrapor a ginocrítica de Showalter, que reconhece uma entidade ‘mulher’ como existente na manifestação escrita: “A *gynesis* não vê “mulher” como empiricamente provada: ao invés disso, “mulher” é uma fenda ou falta que problematiza e desestabiliza as narrativas mestras³⁵” (SELDEN et al., 2005, p. 210). Sua teoria, portanto, propõe a desconstrução de essencialismos, assim como a de outras teóricas. Judith Butler entende que o feminismo baseado em identidade é restritivo; falar

³⁴ No inglês original: “Christianity (the born-again Christian movement in the United States, the drive to criminalize abortion centered in the Catholic Church); Islam (militant brotherhoods like the Taliban in most Muslim states), and even Judaism (e.g., Gush Emunim in Israel) and Hinduism, which are both historically nonproselytizing. The politics of these movements are not new, but the emotions of the men involved in them intensified to the point of fanaticism after the 1970s. Thus, whatever their claims, they were not only responses to Western colonization or industrialization, but a backlash against spreading feminism.”

³⁵ No inglês original: “Gynesis does not see ‘woman’ as empirically provable: rather, ‘woman’ is a gap or absence that troubles and destabilizes the master narratives.”

em ‘nós’ é negar a complexidade de cada um. Para ela, gênero é algo praticado e repetido para ser culturalmente aceito, portanto, é também possível que haja subversões de identidades – a perda de normas de gênero levaria a uma proliferação de gêneros que encerraria as padronizações heterossexuadas de “homem” e “mulher” (SELDEN et. al., 2005, p. 211). Já Donna Haraway (1985), usa o termo *ciborgue* para situar uma criatura do mundo pós-gênero, em que as dicotomias então discutidas (natural/cultural, público/privado, orgânico/tecnológico) devem ser superadas – uma possível proposição da personagem Lily Frankenstein, conforme discutimos no capítulo quatro.

Dessa forma, as proposições feministas têm buscado um distanciamento dos padrões e desconstrução das teorias anteriores, de modo a promover novas formas de manifestação humana. Como argumenta Gamble (2001), trata-se, ainda, de feminismo³⁶, pois assim se reconhece como derivado dos movimentos anteriores. Comprometimento e flexibilidade definem, portanto, as mais recentes teorias feministas.

Ainda é pertinente trazer uma reflexão importante de Marilyn French (2007) acerca do feminismo (ou feminismos). Para ela, muito embora existam as tais variações, politicamente falando, ele se posiciona como revolucionária força oposta à lógica patriarcal a qual estamos submetidos socialmente e busca por poder. E por ser antipatriarcal, ele não se baseia em estruturas patriarcais: “Organizações patriarcais têm chefias, dogmas, objetivos fixos, e organização hierárquica: seus princípios, estrutura e mesmo rivalidades entre seus líderes podem ser analisadas em termos de poder, sem muita referência à vida real”³⁷ (FRENCH, 2007, p. 380). Por outro lado, o feminismo vive a vida real, pois as movimentações acontecem quando são necessárias. Não há hierarquias ou autoridades exercidas sobre outras mulheres, dentro do movimento, segundo o ponto de vista da historiadora. Desse modo, mesmo que haja diferenças, French (2007, p. 380) define o pilar comum entre as manifestações feministas da seguinte forma:

Eu defino feminismo como um conjunto de valores que abrange todas as tentativas baseadas em uma perspectiva feminina, sejam feitas por mulheres ou homens, para melhorar a sorte de qualquer grupo de mulheres. Como ajudar um grupo de mulheres pode, de fato, prejudicar o outro, os grupos feministas às vezes entram em desavença um com o outro. Mas de todas as formas, o feminismo é um movimento para ajudar mulheres como grupo contra a opressão de homens como grupo.³⁸

³⁶ Muitas vezes reconhecido como “terceira onda”.

³⁷ No inglês original: “Patriarchal organizations have heads, dogmas, fixed agendas, and hierarchical organization: their principles, structure, and even the rivalries among their leaders can be analyzed in terms of power, without much reference to actual life.”

³⁸ No inglês original: “I define feminism as a set of values that encompasses all attempts based on a female perspective, by either women or men, to improve the lot of any group of women. Because helping one group of

Muitas conquistas foram alcançadas pelas lutas feministas até agora, porém, o feminismo busca, acima de tudo, uma mudança na sociedade como um todo, que substitua a lógica patriarcal “de incessante guerra por poder e controle que define as pessoas simplesmente como ganhadores ou perdedores. O objetivo do feminismo é criar um mundo cooperativo em que ninguém ganhe (o que gera isolamento) ou perca (o que gera enfraquecimento)”³⁹ (FRENCH, 2007, p. 382).

Após essa breve apresentação histórica relacionada aos aspectos sociais da mulher (especialmente no contexto inglês, que é o pano de fundo para as personagens desse estudo), propomos a discussão da obra de Shelley e suas relações com o feminismo, bem como do processo intertextual promovido pela série *Penny Dreadful*.

women may, in fact, harm another, feminist groups are sometimes at odds with each other. But in all forms, feminism is a movement to help women as a group against the oppression of men as a group.”

³⁹ No inglês original: “one of unremitting war for power and control that defines people only as winners or losers. The goal of feminism is to create a cooperative world in which no one wins (which isolates) or loses (which undermines).”

3 FRANKENSTEIN E PENNY DREADFUL: CRÍTICA E INTERTEXTUALIDADE

A obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, foi publicada originalmente em 1818 e, como podemos constatar, é constantemente lembrada, sendo em especial no universo de terror gótico da Literatura de língua inglesa do século XIX. O crítico literário contemporâneo Harold Bloom (2007, p. 4) sugere que o que faz de *Frankenstein* um livro tão importante é a representação vívida da mitologia romântica, sendo, juntamente com obras de Blake e Byron, uma bela introdução ao mundo arquetípico dos românticos. Ou seja, encontramos na obra um legítimo produto de sua época, na medida em que representa uma série de questionamentos filosóficos propostos pelo Romantismo – como exemplo nítido, podemos ver a Criatura, um emaranhado “composto” de tantas pessoas, e sua busca por seu criador, como representação do anseio romântico na busca pelas origens.

Devido às inúmeras formas de interpretação que *Frankenstein* possibilita, ele permanece sendo revisitado por meio de diferentes mídias; uma das mais recentes consiste na série *Penny Dreadful* (2014-2016), discutida por trazer em sua adaptação uma releitura importante da obra e, mais especificamente, da personagem a ser analisada, Lily Frankenstein (a “companheira” do monstro), tornando-a, por sua forma inovadora, um produto somente possível dentro do século XXI.

3.1 FRANKENSTEIN, DE MARY SHELLEY: OBRA E CRÍTICA

Mary Wollstonecraft Godwin Shelley (1797-1851) era filha de Mary Wollstonecraft (1759-1797), defensora dos direitos das mulheres já no século XVIII, e que escreveu o livro *Uma reivindicação pelos direitos da mulher* (*A Vindication of the Rights of Woman*), publicado em 1792. Ela veio a falecer no mesmo ano de nascimento da filha. Seu pai era o filósofo William Godwin (1756-1836), que também acreditou os posicionamentos da esposa e os defendeu mesmo após a morte dela. Além disso, Mary foi a segunda esposa de outro espírito rebelde, o poeta inglês Percy Bysshe Shelley. Mesmo rodeada por tantos e tão importantes nomes, Mary Shelley é lembrada por “mérito próprio” – algo raro para uma mulher da época⁴⁰. *Frankenstein* (1818) profetizou um universo intelectual que estava por vir, representando o prometeísmo que segue conosco até hoje (BLOOM, 2007), sendo considerada a primeira obra de ficção

⁴⁰ Jonathan Kearns (2018), na introdução da obra *Frankenstein 200* (BAUMANN, 2018) recapitula o percurso de diversas mulheres britânicas que publicaram ficção gótica desde o século XVII, mas que, diferentemente de Mary Shelley, foram fadadas quase ao esquecimento.

científica da Literatura.

Dada a época e o conteúdo da obra, a própria Shelley (que precisou publicá-la anonimamente, pela primeira vez), reconhecendo seu público, escreveu uma introdução explicando o contexto de criação e procurando justificar-se por ter pensado e discorrido (sendo uma mulher de apenas 19 anos) sobre “uma ideia tão horrível” (SHELLEY, 2016, p. 15). Na introdução para a versão revista em 1831, Shelley chama sua obra de ‘hideous progeny’ (prole horrenda), tendo em vista, possivelmente, os dilemas da maternidade enquanto também ‘nascia’ como escritora.

Anne Mellor (2003) discute a questão e aponta uma série de fatores na vida de Mary Shelley que podem ter relação com os conceitos abarcados na narrativa. Estamos falando de uma jovem que, apenas dezoito meses antes, havia passado pelo trauma da morte de sua primeira filha, meses após o nascimento, e era assombrada por pesadelos recorrentes em que seu bebê era trazido de volta à vida – para depois despertar e não o encontrar. Seis meses antes da publicação, deu à luz seu segundo filho, William. Trata-se de uma mulher escritora que passava por todos os dilemas existenciais que permeiam o processo de concepção, gravidez, maternidade e perda. Lembremos, também, que seu próprio nascimento está relacionado à morte da mãe, um outro aspecto traumático, presente em sua vida. A perspectiva biográfica como influente na produção escrita de Shelley foi largamente explorada pela crítica feminista das décadas de 1970 e 1980, como veremos.

O romance concentra seu ineditismo na esfera do horror gótico por destoar das obras anteriores de mesmo estilo, no século XVIII (*Vathek*, de William Beckford, e *The Monk*, de Mathew G. Lewis, por exemplo), já que, até então, esse gênero de narrativa concentrava o medo no desconhecido, no universo espiritual e no sobrenatural, satânico. Mary Shelley, por sua vez, usa a ciência e a própria ambição pelo conhecimento para construir o que seria considerado o primeiro romance gótico-psicológico (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2001), sem deixar de abarcar o que é característico aos romances góticos: “tudo o que uma determinada cultura teme e tenta ao máximo reprimir⁴¹” (MELLOR, 2003, p. 12), referindo-se ao aspecto sexual (ou assexual) da obra, a ser discutido no próximo subcapítulo.

O título completo da obra, *Frankenstein, or the modern Prometheus*, remete ao titã Prometeu, que, sendo rebelde (e, posteriormente, punido por Zeus a ficar acorrentado e ter o fígado devorado por uma águia dia após dia), molda os homens a partir do barro em um dos mitos, de maneira semelhante ao Deus judaico-cristão (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2001).

⁴¹ No original em inglês: “everything that a given culture most fears and tries hardest to repress”.

Dessa forma, entendemos a personagem Victor Frankenstein como igualmente rebelde, ao querer desvendar os mistérios que rondam a criação da vida humana.

É importante entendermos, portanto, o termo “prometeísmo” nas palavras do próprio Bloom (2007, p. 09): “O prometeísmo exalta o aumento da consciência a qualquer custo⁴²”, ou seja, exalta a expansão das ideias humanas, do poder criativo, e, seguindo o mito, a tendência de tomar para si aquilo que pertence ao divino, sem necessariamente considerar as consequências. Por isso, Bloom (2007, p. 09) também explica que Mary Shelley, mesmo sem ter tido a intenção, representa um contrapeso a esse Prometeísmo, já que Frankenstein rompe a barreira que separa o homem de Deus e “dá vida aparente, mas ao fazer isso, dá apenas morte-em-vida⁴³”, com as consequências que precisa enfrentar.

A crítica principal de Shelley reside não em considerar o cientificismo um problema, mas sim, em questionar o método de investigação científica, tão em voga desde o Iluminismo, e ao qual os Românticos passaram a se opor, devido, entre outros fatores, ao excessivo culto ao intelecto em detrimento das emoções humanas. Victor Frankenstein entende a ciência, então com seu caráter mecanicista e linguagem calculista, como forma de alcançar grandes descobertas, e por isso, neutra, não promovendo mal algum.

A fé ingênua de Victor nessa ciência o faz afastar-se do aspecto humano das emoções (a ser discutido posteriormente) e o envolve na busca de poder dar vida à matéria morta por meio da eletricidade. Não há um peso das consequências porque, novamente de forma ingênua (e, claro, gananciosa), ele entende que só há evolução científica ao atingir a meta. Há, portanto, em *Frankenstein*, uma crítica à “falta de balizamento ético da ciência” (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2011, p. 16), algo que (possivelmente) censuraríamos nos dias atuais. Dessa forma, Mary Shelley representa, também, a oposição entre a boa e a má forma de ciência, sendo a primeira aquela que não faz experimentos que entrariam no âmbito do divino, como ao tentar gerar a vida, nem tampouco iriam para o campo experimental, recriando a natureza em laboratórios. A boa ciência deveria ser pautada em “valores éticos que garantiriam a segurança da sociedade frente aos possíveis perigos dessa atividade” (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2011, p. 16). Ainda de acordo com De La Rocque e Teixeira (2011, p. 16), Shelley teria antecipado

os valores apontados, cem anos mais tarde, pelo sociólogo Robert Merton na conceituação do *ethos* científico. Para esse autor, o universalismo, o comunismo, o desinteresse e o ceticismo organizado seriam imperativos institucionais da ciência que deveriam constituir a norma da conduta dos cientistas.

⁴² No original em inglês: “Prometheanism exalts the increase in consciousness despite all cost”.

⁴³ No original em inglês: “[...]gives apparent life, but in doing so he gives only death-in-life”.

Ao observar o processo de existência da Criatura, também percebemos outro aspecto paradoxal apresentado por *Frankenstein*. Por um lado, ela cresce como indivíduo, ao observar a família com quem aprende a falar (os De Laceys), e demonstra sinais de bondade, até ser bruscamente rejeitada em função de sua aparência. Representa, assim, o conceito de Rousseau, à época, que dizia que “o homem nasce bom, a sociedade o corrompe” – ou seja, a natureza humana é originalmente boa. A própria criatura argumenta dessa forma: “Eu era generoso e bom; a desgraça fez de mim um demônio” (SHELLEY, 2016, p. 145). Em contrapartida, Frankenstein o condiciona à malignidade, mantendo-o, desde o princípio, no universo relacionado a tudo de negativo. O cientista parte da perspectiva que entende a vida humana como má, relacionada ao conceito judaico-cristão do pecado original (MELLOR, 2003). A própria Criatura também levanta a questão acerca de sua bondade ao ver-se refletida em um lago: perceber-se como horrendo na aparência pode significar ser horrendo em sua essência – desse modo, passa a enxergar-se, também, como “monstro”.

Essa discussão traz à tona outro tema apresentado por Bloom (2007, p. 6), que diz respeito ao quão bem-sucedido foi o experimento de Frankenstein. Sob a perspectiva da essência dessa criação, o cientista alcançou, sim, o sucesso, já que sua intenção de criar uma nova espécie de homem foi atingida – a Criatura se constitui como “mais imaginativa que ele mesmo⁴⁴”, dotada de sensibilidade e de profundidade intelectual talvez maior que a de seu criador. Dessa forma, a tragédia de Frankenstein não estaria em seu experimento, mas, sim, em sua falta de capacidade de lidar com ele: ele abominou sua criação e fugiu de suas responsabilidades.

O outro paradoxo refere-se à aparência da Criatura. Se Frankenstein, como aponta Bloom (2007, p. 6), tivesse tomado cuidado com a questão estética relacionada à criação, a rejeição, talvez, não houvesse acontecido: “Há um humor indeliberado no contraste entre enormidade da descoberta do cientista e emoções mundanas que o assolam⁴⁵”, induzido pela aparência disforme, já que, quando a Criatura abre os olhos, o autônomo e ambicioso cientista cai por terra, como uma criança aterrorizada. Ou seja, o desfecho, que consiste em penar até o Ártico, é um “final adequado para quem nunca entendeu completamente a noção da existência de outro ser⁴⁶”. (BLOOM, 2007, p. 06).

A aparência, portanto, é o que interfere na percepção do entorno com relação

⁴⁴ No inglês original: “more imaginative than himself”.

⁴⁵ No inglês original: “There’s an undeliberate humor in the contrast between the enormity of the scientist’s discovery and the mundane emotions of the discoverer”.

⁴⁶ No inglês original: “a fit end for a being who has never achieved a full sense of another’s existence”.

à Criatura⁴⁷. Como ela deveria ser percebida? Embora dotada de profundidade e sensibilidade humanas, ela mesma acaba constatando ser um “monstro”, inserida no universo de aparências ao qual ela mesma está submetida e sob o qual é constantemente julgada e rejeitada. Todas as personagens entendem que a aparência horrenda é um indicativo válido para sua natureza, que deve ser igualmente ruim (MELLOR, 2003, p. 20) – eis outro ponto de discussão proposto pela obra⁴⁸. Ao lermos a história, podemos nos deparar com a voz da criatura, uma “oportunidade rara de julgá-la pelos ouvidos, não pela visão” – constatando, afinal, que o “monstro” só é um monstro na aparência; enquanto seu criador, Victor Frankenstein, é o verdadeiro “monstro” moral, que rejeita sua própria criação, desencadeando uma série de tragédias.

Assim, como constata Mellor (2003, p. 09):

*Frankenstein é a mais penetrante análise literária da psicologia do homem “científico” moderno em nossa cultura, bem como dos perigos inerentes à pesquisa científica, e das horrendas, mas previsíveis consequências de uma forma descontrolada de exploração tecnológica da natureza e do feminino*⁴⁹.

Sobre o último aspecto, o feminino na obra, discutiremos a seguir.

3.1.1 Frankenstein e a crítica feminista

Elaine Showalter (1994), um dos tradicionais nomes da crítica feminista, discorre sobre as duas principais formas de apresentação dessa linha teórica: a primeira, de base ideológica, procura, através de seus estudos, desvincular-se dos preceitos patriarcais que regem a recepção e a crítica da literatura, para que haja uma desmistificação das padronizações relacionadas a gênero; a segunda parte do estudo e da identificação das características da produção escrita por mulheres, para os quais ela mesma cunhou o termo “ginocrítica”. *Frankenstein*, devido à enorme quantidade de metáforas para o feminino, bem como seu aspecto criativo, sendo uma obra escrita por uma mulher no século XIX, fornece, portanto, terreno fértil para exploração, em ambas as linhas.

À primeira vista, pode-se considerar que *Frankenstein* (1818) seja representativa para a

⁴⁷ Esse aspecto é abordado pela série de televisão, na segunda criatura masculina, rapidamente destruída pela primeira. Além disso, há a dicotomia oposta, encarnada por Lily Frankenstein, que é concebida bela na aparência, o que facilita seu plano de seduzir e matar.

⁴⁸ Talvez uma crítica aos estudos fisionômicos de Johann Casper Lavater, que, no século XVIII, estudava a relação da fisionomia com traços de personalidade (MELLOR, 2003, p. 20).

⁴⁹ No inglês original: “*Frankenstein* is our culture’s most penetrating literary analysis of the psychology of modern “scientific” man, of the dangers inherent in scientific research, and of the horrifying but predictable consequences of an uncontrolled technological exploitation of nature and the female.”

crítica feminista apenas por ter sido escrita por uma mulher no século XIX, já que as personagens principais – o cientista Victor Frankenstein e seu monstro – são homens, e mulheres são secundárias. Como aponta Stephanie Haddad (2010), “No Frankenstein de Mary Shelley, a autora caracteriza cada mulher como passiva, descartável e com função utilitária”⁵⁰. Além disso, as três vozes narrativas são masculinas: Walton, a Criatura e Victor conduzem a história. Porém, a crítica feminista reconhece muitos outros aspectos. Segundo o crítico literário Jonathan Culler (1997, p.55), “as críticas feministas afirmam que a experiência das mulheres as levará a avaliar as obras de forma diferente de seus correlatos masculinos, que podem se fixar em problemas que as mulheres caracteristicamente encaram como de interesse limitado”⁵¹. Ou seja, a leitura sob a perspectiva da mulher pode nos levar a observar aspectos da obra que tendemos a desconsiderar. Isso é promovido pelas profícuas discussões, sob o viés da crítica feminista, que *Frankenstein* ainda possibilita.

Nessa perspectiva, Diane Long Hoeveler (2003, p. 45) situa as três principais tendências dos estudos feministas da seguinte forma: a linha norte-americana, focada na experiência da mulher como aspecto relevante para seu processo criativo de escrita; a linha francesa de análise, que procura determinar como um sistema linguístico dominado pelo masculino “produz significados que tendem a objetificar ou apagar as vozes das mulheres” (também avaliando o processo subjetivo presente na *écriture féminine*), e ainda a linha britânica, que questiona a separação das essencialidades “masculina” e “feminina”, enfatizando que tais conceitos também são construções socioculturais que devem ser questionadas e – por que não? –, desconstruídas por meio da crítica feminista.

Novamente, se observarmos as três diferentes correntes, é possível constatar que todas as “escolas estão bem representadas no estudo crítico acerca de *Frankenstein*, apropriando o próprio romance como espécie de modelo por críticas feministas com diferentes abordagens.”⁵² (HOEVELER, 2003, p. 46).

Hoeveler (2003) traça o percurso da crítica feminista com relação à obra, partindo dos estudos das décadas de 70 e 80, que enfocaram aspectos mais biográficos de Shelley como refletidos em sua produção escrita, além de análises que ela chamou de psicobiográficas – Gilbert e Gubar (1979) interpretam a obra como representação do processo de escritura por parte da mulher, com influências da mãe falecida de Shelley e seu discurso acerca da dificuldade

⁵⁰ No original em inglês: “In Mary Shelley’s *Frankenstein*, the author characterizes each woman as passive, disposable and serving a utilitarian function”.

⁵¹ Para compreender melhor a questão, recomenda-se a leitura do texto de Culler (1997) na íntegra.

⁵² No original em inglês: “all three schools of feminist criticism are well represented in the critical work of *Frankenstein*, the novel itself appropriated as a sort of template by feminist critics with diverse approaches.”

de conciliar corpo e mente. Na mesma linha, Mary Jacobus (1982) entende a problemática da criatura como sendo uma representação da falta de mãe, de sua busca infundada por ela, sua violência decorrendo de tudo isso. Já na década de 1980, a teoria de Foucault sob o viés feminista passa a analisar *Frankenstein* como “sistema discursivo” que procura manifestar ideologias conflitantes, ora criticando, ora corroborando a repreensão que existe acerca das mulheres e seus papéis estereotipados. Brooks (1993), em sua leitura lacaniana, entende que a Criatura, sem mãe humana para constituir sua identidade, constrói-se a partir da aquisição da linguagem e da cultura, sendo o romance uma representação da construção das culturas. No âmbito dos Estudos Culturais, por sua vez, Hoeveler aponta para análises da obra referentes ao que chamou de *Gothic feminism*, em que ela mesma analisa Victor Frankenstein como sendo a feminista gótica que manipula seu entorno para acabar com a própria família, responsável pelo amor perdido da mãe. Podemos, ainda, retomar o conceito de texto gótico, mencionado no início, como sendo aquele que representa aspectos mais obscuros da sociedade. Para análises feministas e da *queer theory*, o tema obscuro tratado na obra pode estar relacionado à ausência de sexualidade (na geração da vida sem a presença da mulher ou da relação amorosa) (MELLOR, 2003) ou ainda na homossexualidade reprimida (também entendida como negação da sexualidade feminina): Victor “constrói” um homem que o veneraria devido ao seu desejo homoerótico inconsciente (por seu amigo Clerval, mas que, também, pode ser lido na constante presença de homens em seu entorno) que, logo em seguida, se transforma em pânico. Finalmente, há análises que discutem e vinculam a Criatura como representação/ projeção da vida de pessoas com deficiência.

Showalter (1994) entende, no entanto, que, ao invés de darmos enfoques específicos à produção da escritura feminina como questão biológica, linguística ou psicanalítica, deveríamos entender a problemática de gênero sob o viés da cultura e de uma cultura específica das mulheres, que se sobrepõe à cultura geral e a complementa, mas que, também, apresenta especificidades externas a ela, sendo então, nesse entorno, o “território selvagem”, no qual o feminino pode expressar-se para além dessa cultura.

Cynthia Pon (2003) discorre acerca da imagem masculina de humanidade presente em *Frankenstein*, que acaba sendo, portanto, falha. Na primeira parte, temos Walton, o navegante desbravador que resgata Frankenstein do mar. Seu discurso é monológico: ele escreve cartas para uma irmã que nunca as responde, e, vendo-se como superior aos demais da tripulação, consegue estabelecer um diálogo respeitável apenas com o homem de ideais semelhantes, já que Frankenstein é quem lhe parece igual em gênero, classe e raça, e, tal como ele, buscou alcançar novas descobertas. No contexto em questão, Mary Shelley consegue representar a

problemática da época, que questionava o discurso ideológico voltado para o doméstico – mas até que ponto deve a humanidade sempre almejar a inovação? Segundo Pon (2003, p. 152), o romance questiona o que realmente constitui a humanidade: “Ao desenredar discursos heroicos, seu texto nos faz olhar sob o progresso, para reintegrar as vozes daqueles que foram desmembrados ou deslocados⁵³”, em uma combinação de visão pós-humanista e retrospectiva. A figura de Frankenstein, por sua vez, torna essa imagem masculina de humanidade ainda mais evidente: sua ambição desmedida por transpassar os limites da natureza “desafia a humanidade, entendida em sua condição mortal.” (PON, 2003, p. 152).⁵⁴ Mas não cria “*uma nova imagem de humanidade*”⁵⁵, já que a criatura foi feita à imagem de seu criador, com o intuito de ser venerado por ela – nas palavras do próprio Victor Frankenstein: “Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e origem [...] Nenhum pai reivindicaria a gratidão de um filho tão completamente quanto eu mereceria a dela [s]” (SHELLEY, 2016, p. 77). É evidente que seu impulso egoísta, sem espaço para a presença do feminino, acaba por levá-lo a ruína. O próprio movimento de rejeitar sua criatura, ao vê-la como esteticamente fora do padrão “universal” de forma humana, também representa a visão masculina de humanidade, já que Frankenstein não pode aceitar a diferença, o desafio que a “deformidade” da criatura impõe a seu modelo humano ‘original’ (ou seja, ele mesmo). “A prática da diferença é por natureza mais complexa, imprevisível, desordenada”⁵⁶ (PON, 2003, p. 154), e leva a questionar padrões de identidade e sociedade – algo que o universal masculino não estaria pronto para tolerar. Nesse aspecto, mais uma vez Mellor (2003, p. 23) pondera acerca do que é ser “monstruoso”: “Quando tarjamos o desconhecido de “monstruoso”, literalmente criamos o mal, a injustiça, o racismo, o sexismo e o preconceito de classe que imaginamos de forma arbitrária”⁵⁷. Dessa forma, o texto de Shelley também pode estar discutindo a forma como vemos a criatura, a diferença: se a vemos como monstro, tornamo-nos também praticantes da maldade. Uma imagem feminina de humanidade, portanto, possivelmente enxergaria a diferença de forma a respeitá-la e procuraria aceitá-la em suas peculiaridades (conforme os movimentos feministas, em sua maioria, por terem sido sujeitos a exclusão, têm lutado para pagar).

Outro dos temas centrais da narrativa é o desastre parental que constitui Victor Frankenstein. Temos diante de nós um pai que abomina seu próprio “filho”, negando-lhe

⁵³ No original em inglês: “By unravelling heroic discourses, her text causes us to look at the underside of progress, to reintegrate the voices of those who have been dismembered or displaced.”

⁵⁴ No original em inglês: “challenge humanity, understood in its moral condition”.

⁵⁵ No original em inglês: “a new figure of humanity”.

⁵⁶ No original em inglês: “This practice of difference is by nature more complex, more unpredictable and messy.”

⁵⁷ No original em inglês: “When we write the unfamiliar as monstrous, we literally create the evil, the injustice, the racism, sexism, and class prejudice, that we arbitrarily imagine”.

qualquer afeto, desprezando sua aparência em detrimento do seu (possível) caráter. Ou seja, um ‘pai’ que nunca sequer questiona suas responsabilidades diante do ‘filho’, abandonando-o à sua própria sorte:

Como descrever minhas emoções diante da catástrofe, ou como esboçar o infeliz que eu, com dores e cuidados infinitos, havia me empenhado em formar? [...] Desejara isso com um ardor que excedia muito a moderação, mas agora que eu havia terminado, a beleza do sonho desaparecera, e meu coração se enchia de indizível horror e asco. Incapaz de suportar o aspecto do ser que eu havia criado, corri para fora da sala... (SHELLEY, 2016, p. 83).

Certamente prevendo aquilo que foi posteriormente comprovado pela Psicologia, a criatura torna-se uma ‘criança’ que, sofrendo com tantas agressões a seu redor, está propensa a tornar-se também agressiva. (MELLOR, 2003).

Entende-se como uma das críticas mais perceptíveis, na obra de Shelley, o fato de o homem, como cientista e intelectual, tentar *gerar* uma vida sem a participação feminina. Segundo Banerjee (2014, p. 12), *Frankenstein* começou a ser foco de um maior número de estudos a partir da década de 1970, e o principal consenso foi “a ciência de Frankenstein como uma manipulação negativa da natureza, uma tentativa de usurpar o poder criador⁵⁸ da mulher através da tecnologia científica”.⁵⁹

Ao longo da narrativa, diversas vezes temos presente a referência à Natureza como entidade dotada de forças e autonomia – entidade também referida como Mãe-Natureza, ou seja, o aspecto feminino como parte do poder de geração da vida. Tanto Walton como Frankenstein distanciam-se dessa visão renascentista da Natureza como organismo vivo com o qual os humanos deveriam cooperar em harmonia – eles a veem como matéria a ser manipulada, e, de tal modo, Frankenstein o faz. Nesse sentido, Mellor (2003) observa que, na tentativa de usurpar o poder de criação – pertencente à mulher, na humanidade, e à mãe-natureza, no sentido da existência da vida no mundo –, a própria Natureza responde a Victor. Primeiramente, por negar-lhe o “instinto materno”, ou, pelo menos, a empatia necessária para criar uma vida “normal” a partir de seu “útero masculino”. Não é apenas a Criatura, que, por esse viés, constituiria uma aberração e retorna para destruir sua origem “maligna”. Ela também o persegue por meio da eletricidade – a centelha que lhe é usurpada para dar vida de forma corrompida – já que, em seu trabalho, o cientista está constantemente envolto por raios, trovões

⁵⁸ Entendemos que a “criação” da vida não acontece apenas em função da mulher, mas se considerarmos que todo o processo de concepção, gestação e parto acontece no corpo dela, é possível argumentar que o nascimento de uma criança depende muito mais dela do que dele, que participa apenas da concepção.

⁵⁹ No original em inglês: “Frankenstein’s science as a negative manipulation of nature, an attempt, specifically, to usurp women’s creative power through scientific technology”

e chuva. A Natureza, como entidade que “comanda” a vida, rebate Victor, trazendo-lhe a doença e o sofrimento físico por meio de sua fraqueza e da incapacidade de encontrar a felicidade no mundo.

Nesse sentido, De La Rocque e Teixeira (2001) apontam que os papéis desempenhados dentro do romance também têm marcados os problemas de um desequilíbrio dentro das esferas do que é masculino e feminino⁶⁰, argumentando que a ênfase ou a predominância do masculino conduzem ao desfecho trágico da obra. As mulheres (Elizabeth Lavenza, a noiva que é morta na noite de núpcias com Victor, e Caroline Beaufort, a mãe dele), como dito antes, representam uma natureza abnegada e autossacrificada. Os homens constituem-se figuras públicas que trabalham, enquanto as mulheres permanecem no espaço privado, doméstico, e formam o universo mais afetivo – constituindo assim os estereótipos dos papéis de gênero do período. Podemos colocar, portanto, o trabalho de Victor como cientista em oposição ao que é afetivo, já que ele, durante seus estudos, não consegue relacionar-se sentimentalmente com a noiva e, tampouco, com seu próprio trabalho. O estopim da tragédia está na falta de afetividade com sua própria criatura, que é rejeitada e banida do universo de amor a que deveria ter direito, estivessem as esferas intelectual (erroneamente atribuídas exclusivamente ao masculino) e sentimental (erroneamente atribuídas de forma exclusiva ao feminino, e estereotipadas na obra) em equilíbrio. Dessa maneira, os autores consideram

[...] que a obra em questão pode ser vista através de dois eixos distintos, porém relacionados. Um deles é o da crítica a uma ciência sem limitações éticas. O outro se volta contra a separação do mundo do trabalho, em particular da ciência, da esfera sentimental e também condena a atribuição de papéis de gêneros diferenciados nesse processo. Na formulação da autora, ambos procederiam de uma concepção masculina do trabalho científico, que não leva em conta os aspectos domésticos, particulares e de afeição, tradicionalmente ligados ao mundo feminino. (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 20).

Deborah Williams (2014) critica a tendência inicial da mulher em procurar “modelos” de comportamentos femininos transgressores para então considerar uma obra como *feminista*, argumentando que “a ausência de algo pode vir a *ser* algo”⁶¹. Ou seja, o fato de termos personagens mulheres como secundárias e o fato de termos como personagens principais um homem “criando” outro homem são, sim, formas de questionar também as relações de gênero, e não significa que a presença feminina (ou do feminino) não seja levada em consideração. Kate Ellis (1982), ao analisar o (diminuto) espaço das mulheres e seu destino dentro da obra,

⁶⁰ No sentido do que é “tipicamente atribuído ao homem” e do que é “tipicamente atribuído à mulher”.

⁶¹ No original em inglês: “the absence of something can nonetheless be something”.

relacionando-os com a representação da família burguesa do período, aponta que a violência da figura do monstro (a quem é negado o afeto doméstico como criança, irmão, marido e pai) pode ser entendida também como forma de protesto. Para ela, seu efeito seria

expor os danos feitos a mulheres e crianças, amigos e noivos, em nome do afeto doméstico. É uma linguagem que nenhuma personagem consegue decodificar completamente porque falta-lhes a perspectiva acerca da domesticidade burguesa⁶², a qual Mary Shelley aprendeu, principalmente a partir dos escritos da mãe, e que ela presumiu, talvez de forma ingênua, que seus leitores também conhecessem.⁶³ (ELLIS, 1882, p. 126).

Como exemplo mais enfático acerca das relações de gênero, e também acerca de todo o molde de comportamentos socialmente impostos à mulher, temos o momento em que o cientista Frankenstein, atendendo às ameaças de seu monstro, decide fazer-lhe uma *acompanhante mulher*. Durante o processo de criação, começa a conjecturar sobre as consequências:

Poderia ser muito mais nociva que seu companheiro, e comprazer-se no crime e na perversidade por pura tendência para o mal. O monstro jurara afastar-se do homem, porém ela nada jurara. Dado que, com toda a probabilidade, ela viesse a ser um animal igualmente dotado de pensamento e raciocínio, bem poderia acontecer que se recusasse a cumprir um pacto feito antes de sua criação. Eles poderiam até odiar-se [...]. (SHELLEY, 2016, p. 239).

Dessa forma, qual é um dos maiores medos de Victor Frankenstein? O de que o novo *monstro* venha a ser uma mulher independente: “A autonomia feminina, sob os olhos de Victor, torna-se uma grande ameaça”.⁶⁴ (WILLIAMS, 2014, não paginado). Nessa perspectiva, a estudiosa argumenta que o protesto feminista – e aqui podemos fazer uso da expressão de French (2007, p. 380) sobre o que é o feminismo, em todas as suas vertentes: “um conjunto de valores que combina todas as tentativas baseadas na perspectiva feminina, feita por homens ou por mulheres, para melhorar o caminho de qualquer grupo de mulheres”⁶⁵ – pode estar presente na obra sem que haja a necessidade de um “modelo” feminino a ser seguido.

A política feminista da novela de Shelley existe na crítica às decisões de Frankenstein

⁶² Para Ellis (1982), a origem da separação das esferas masculina e feminina (analisados anteriormente) ocorre com a intenção de proteger “a pureza da família e a santidade da casa”, nos moldes da família burguesa que ela vê representada na obra de Shelley.

⁶³ No original em inglês: “to expose the “wrongs” done to women and children, friends and fiancés, in the name of domestic affection. It is a language none of the characters can fully decode because they lack the perspective on bourgeois domesticity that Mary Shelley had learned, principally from her mother's writings, and which she assumed, perhaps naively, in her readers.”

⁶⁴ No original em inglês: “Female autonomy, in Victor's eyes, becomes a terrible threat”.

⁶⁵ No inglês original: “a set of values that encompasses all attempts based on a female perspective, by either men or women, to improve the lot of any group of women”.

de criar o modo masculino de reprodução: ele cria a criatura masculina, ele cria e ‘descria’ a criatura feminina.⁶⁶ (WILLIAMS, 2014, não paginado).

O horror de Frankenstein ao imaginar tão terríveis hipóteses, inclusive a possibilidade de que o casal se reproduza, leva-o a destruir a noiva do monstro. Pon (2003) também reflete sobre o percurso de destruição de todas as imagens femininas na obra: a Criatura, ao matar as personagens femininas (de modo a persuadir o cientista a dar-lhe uma “mulher”), efetua o que Frankenstein fez apenas simbolicamente, excluindo as figuras femininas e tudo aquilo que os mantém vivos.

A não criação da criatura feminina possibilita inúmeras análises. Pon (2003), ao situar-nos acerca da visão masculina de humanidade presente na obra, antes discutida, também explica que Donna Haraway (1992) descreve a figura feminina de humanidade como aquela que resiste à representação, à figura literal e ainda emerge em novos revezes de possibilidades históricas. Se a criatura feminina tivesse sido concebida, existiria tão-somente para satisfazer a masculina, já que a Criatura usa exatamente essas palavras: “minha companheira deve ser da mesma natureza que a minha, e ficará satisfeita com a mesma comida” (SHELLEY, 2016, p. 209). Percebemos uma repetição do movimento do próprio Frankenstein: o cientista fez a Criatura à sua própria imagem; a Criatura também demanda uma companheira semelhante a si. É possível observar o mito bíblico: Deus fez Adão à sua própria imagem e, posteriormente, Eva a partir de uma costela curva do homem (Lilith, a primeira, será discutida mais adiante). O que a Criatura não considerou é que, mesmo sendo Eva criada de forma a subjugar-se, ela mesma gera a reviravolta na história do mundo, pois não ficou “satisfeita com a mesma comida” (provando o pomo proibido). Dessa forma, a criatura feminina, ao ser destruída, acaba por “resistir à representação”, assim como Pon (2003, p. 159) sugere, constatando:

Se as mulheres têm sido na maior parte das vezes mal representadas na história como subordinadas, ou inferiores aos homens, ou polarizadas, ora como figuras louváveis de virtude, ora como causa da tentação, como as mulheres rompem com essas imagens que são baseadas na auto idealização masculina? De que forma o texto de Mary Shelley pode articular uma nova imagem de mulher?⁶⁷

Ela defende que Shelley, como artista, também é concebida como forma ‘não-natural’

⁶⁶ No inglês original: “The feminist politics of Shelley’s novel exists in the critique of Frankenstein’s decisions to create a masculine mode of reproduction: he creates the male creature, he creates and then uncreates the female creature”.

⁶⁷ No inglês original: “If women had been for the most part misrepresented in history as subordinate, or inferior to men, or polarized as either the extolled figure of virtue or the cause of temptation, how do women break through these images that are based primarily on masculine self-idealization? In what sense may Mary Shelley’s text articulate a new woman figure?”

e que resiste à representação –trazendo à tona o viés biográfico da autora.

Esse desfecho de destruição da figura feminina é modificado pela versão televisiva que será analisada: a personagem não apenas permanece, como também se desenvolve e transforma-se na *mulher-monstro* tão temida por seu criador na obra original. Lembrando o dito por Santos acerca da literatura (2010, p. 116), mas que pode, também, ser considerado para a produção audiovisual, “nesse universo ficcional, personagens femininas podem romper com o modelo tradicional, colocando em questão o estabelecido, resultando em um retrato plural de mulher”.

3.2 PENNY DREADFUL: INTERTEXTUALIDADE E ADAPTAÇÃO

Conforme discorrido já na introdução, a série *Penny Dreadful* (2014-2016) embasa a narrativa⁶⁸ na união de diversas personagens de romances góticos do século XIX. Neste momento, pretendemos discutir o papel da personagem Victor Frankenstein (e suas Criaturas) na série, observando a intertextualidade existente e a importância de o público reconhecê-la, como forma de melhor entender, inclusive, as alterações da narrativa original propostas na produção televisiva – que transformam-na em uma nova narrativa. Para tanto, utilizaremos como principal fonte o artigo de Barbara Braid (2017), “The Frankenstein Meme: Penny Dreadful and The Frankenstein Chronicles as Adaptations” (O Meme Frankenstein: Penny Dreadful e The Frankenstein Chronicles como adaptações), em que ela define a personagem (monstro de) Frankenstein como parte do imaginário coletivo e, portanto, uma forma de meme. Esse conceito, mencionado por Linda Hutcheon (2006, p. 32), teria sido proposto por Richard Dawkins ao aplicar a teoria de transmissão genética de Darwin: assim como o gene transmite aspectos biológicos em seres vivos, o meme representa aspectos culturais intrínsecos, seriam “unidades de transmissão cultural, ou unidades de imitação”, que mudam a cada vez que são transmitidos, adaptando-se para ‘sobreviver’⁶⁹. Ou seja, *Frankenstein* se enquadra no perfil de clássico conhecido por todos, embora sua narrativa na íntegra não seja tão popular. Conforme discute a própria Braid (2017, p. 232),

[...] adaptar e apropriar *Frankenstein* é transmidiático; a maioria dos consumidores contemporâneos de produtos culturais sabem sobre Frankenstein e sua Criatura não

⁶⁸ Neste estudo, não entramos em detalhes terminológicos que diferenciem uma produção entre ser “baseada”, “inspirada” ou “adaptada” de outro(s) elemento(s) – uma especificação cinematográfica. Centramo-nos no conceito de adaptação, e expressões como “releitura”, aqui, remetem a esse conceito norteador.

⁶⁹ O conceito não será discutido aqui; sugerimos a leitura de Braid (2017) e de Hutcheon (2006) para melhor entender a expressão.

porque leram o romance de Mary Shelley, mas devido a uma miríade de suas adaptações em filmes, programas de TV, peças de teatro, desenhos animados, quadrinhos, videogames e muitas outras formas de narrativa que fizeram deste texto um dos marcos da cultura contemporânea. Este marco, entretanto, não é estável e imóvel – viaja através de gerações e culturas na forma de variações da história de Victor Frankenstein e sua Criatura continuamente reinventadas.⁷⁰

Com base na explicação apresentada, podemos entender bem como ocorreu o processo de assimilação de Frankenstein pela cultura ocidental, e inclusive compreender equívocos como o de chamar a própria Criatura (sem nome, no texto original) de Frankenstein – problema que ocorre já na versão cinematográfica de 1931, de James Whale, a qual cunhou também a maior parte das características estéticas do “monstro”. Sem dúvida, as adaptações da obra (sendo a primeira, uma peça de teatro de 1823) tiveram maior influência sobre o público do que o romance, pois atingiam um número muito maior de pessoas. Entretanto, a maioria delas alterou significativamente o enredo e a profundidade da obra original, transformando o mito de Frankenstein em uma “caricatura conservadora e um romance progressivo, um cliché alarmista”.⁷¹ (SCHOR, 2003, p. 03). É graças às adaptações, mais do que ao romance em si, que a obra permanece viva e sendo constantemente revisitada. A série *Penny Dreadful* faz parte da miríade de produções; dessa maneira, procuraremos demonstrar que as alterações narrativas que ela propõe também são muito mais representativas para aqueles que leram a obra original.

O questionamento sugerido, referente à relevância da leitura do livro de Shelley para maior atribuição de sentido à série, procura distanciar-se da tradicional dicotomia do senso comum que opõe a obra literária à sua adaptação cinematográfica. É natural que o leitor faça a comparação da produção audiovisual com o texto que a inspirou, porém, procuramos, cada vez mais, abandonar a tendência (leiga) de menosprezar a reprodução da obra em outras mídias. São produções diferentes, com intenções e recursividades diferentes. Como propõe Maria Cristina Cardoso Ribas (2014), é importante que deixemos de procurar a intencionalidade do autor (do texto escrito e transcrito para a tela) para procurar os efeitos de sentido que a obra causa – em ambos os formatos, literário e televisivo.

Primeiramente, é relevante entender melhor o que ocorre quando aplicamos nosso conhecimento prévio ao entrar em contato com uma nova produção artística. Essa seria a ideia

⁷⁰ No inglês original: “Adapting and appropriating *Frankenstein* is often transmedial; most of the contemporary consumers of cultural products know about Frankenstein and his creature not because they have read Shelley’s novel, but due to a myriad of its renditions in films, television shows, theatre plays, cartoons, graphic books, video games, and many other forms of storytelling that made this text one of the cornerstones of contemporary culture. This cornerstone, however, is not stable and immobile—it travels through generations and cultures in the form of continuously reinvented variations of the story of Victor Frankenstein and his Creature.”

⁷¹ No original em inglês: “a conservative caricature of a progressive novel, an alarmist cliché”.

básica de *intertextualidade*, termo cunhado por Julia Kristeva (1974) ao estudar o trabalho do teórico literário russo Bakhtin, e que foi muito utilizado por diferentes estudiosos ao longo do século XX. Graham Allen (2000) percorre o uso da expressão, defendendo sua flexibilidade, já que, para os estruturalistas, o termo fixaria sentido literal enquanto que, para os pós-estruturalistas, como Barthes (em sua fase pós-estruturalista), subverteria as noções de sentido, ou seja, o autor estaria “morto” após publicar a obra, pois cada leitor carrega consigo diferentes vivências para atribuir sentido ao texto – desse modo, “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). A amplitude de usos para o termo *intertextualidade* tende a gerar confusão aos estudiosos, ao apropriarem-se do conceito; por isso, discorreremos acerca dele.

A intertextualidade, segundo Laurent Jenny (1979, p. 14), “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. Sua síntese engloba bem as definições dos demais estudiosos antes citados, partindo sempre do pressuposto de que, conforme Kristeva (1974, p. 64), “todo texto é um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.

De qualquer forma, ainda segundo Allen (2000, p. 5-6), o termo *intertextualidade* é útil porque traz noções de “relacionalidade, interconexão e interdependência na vida cultural moderna”⁷². Ele não é mais usado apenas para referir-se a texto escrito, mas, sim, para todas as relações entre informações e conhecimento, principalmente na contemporaneidade:

[...] não é mais possível falar de originalidade ou unicidade do objeto artístico, seja ele uma pintura ou romance, já que todo objeto artístico é claramente a junção de fragmentos de arte já existentes. Intertextualidade, como termo, fica no centro destas concepções contemporâneas de arte e produção cultural de maneira geral.⁷³ (ALLEN, 2000, p. 5-6).

Nesse sentido, é interessante que também falemos do contexto de *adaptação*, termo comumente usado para referir-se à transfiguração do livro para as telas. Linda Hutcheon (2006, p. 8-9) define como adaptação aquilo que se encaixa dentro dos seguintes critérios:

- Uma transposição assumida de um outro trabalho ou trabalhos reconhecidos;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/resgate;

⁷² No original em inglês: “relationality, interconnectedness and interdependence in modern cultural life.”

⁷³ No original em inglês: “it is not possible any longer to speak of originality or the uniqueness of the artistic object, be it a painting or a novel, since every artistic object is so clearly assembled from bits and pieces of already existent art. Intertextuality, as a term, stands at the centre of such contemporary conceptions of art and cultural production generally.”

Portanto, uma adaptação é uma derivação que não é derivativa – um trabalho que é segundo sem ser secundário. É seu próprio palimpsesto⁷⁴ (HUTCHEON, 2006).

O conceito de *palimpsesto* (leitura da obra simultaneamente à recepção de outras adaptações inspiradas nela, proporcionando novas e antigas leituras concomitantemente) apresentado por Hutcheon (2006), para definir a adaptação nos dias de hoje, encaixa-se muito bem no caso que pretendemos analisar. Ao adaptar-se *Frankenstein*, não se está fazendo uso apenas das referências intertextuais presentes na obra de Shelley, mas, também, de toda a gama de produtos culturais gerados por meio das personagens da obra ao longo dos tempos (BRAID, 2017). Esta seria uma “noção triangular de intertextualidade”, já que as produções, nesse contexto, se constituem como “readaptações de uma fonte literária comum enquanto mascaram seus tributos a adaptações fílmicas anteriores daquela fonte”.⁷⁵ (LEITCH, 2012, p. 95).

Ou seja, em *Penny Dreadful* (2014-2016) há *intertextualidades*; no entanto, sabemos também que, por ser uma adaptação, não existe a obrigatoriedade de seguir o original. É nessa perspectiva que discutiremos os efeitos do conhecimento prévio do espectador ao entrar em contato com uma série de televisão que mistura fontes literárias diversas consideradas clássicas. Verificaremos, neste caso, a intertextualidade explícita⁷⁶ presente na série mencionada, que envolve personagens como Drácula, Dorian Gray, Frankenstein e Dr. Jekyll na Londres vitoriana do século XIX. Segundo Benjamin Poore (2016), *Penny Dreadful* não é uma adaptação de *Frankenstein*, *O retrato de Dorian Gray* ou *Drácula* para a televisão, já que a estruturação e o entrelaçamento das personagens vai muito além disso. O autor usa a expressão *des(re)composição*⁷⁷, em que os textos precursores e a série se decompõem e se reposicionam, numa forma de adaptação que renova as bases da narrativa. Desse modo, as personagens mantêm seus nomes conforme a obra literária, mas envolvem-se num mesmo espaço, com núcleos narrativos interligados.

⁷⁴ No original em inglês: “An acknowledged transposition of a recognizable other work or works; A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging; An extended intertextual engagement with the adapted work. Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative — a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing.”

⁷⁵ No original em inglês: “a triangular notion of intertextuality” as they constitute “readaptations of a common literary source while masking their debt to earlier film adaptations of that source” (95).

⁷⁶ Nitirini (2000) explora as diferenças entre intertextualidade implícita (aquela que fica subentendida e depende da erudição do leitor para que a reconheça) e a explícita (que delimita com maior clareza a ‘fonte’ de inspiração da nova criação artística).

⁷⁷ No original em inglês: “De(re)composing” (p. 72)

Na mesma linha de pensamento, Alison Lee e Frederick D. King⁷⁸ (2015, não paginado) interpretam esse processo de entrelaçamento de enredos como uma forma de “contaminação”, um termo que tem sentidos textuais e filológicos que enfatizam a mistura, a interligação de elementos para que uma nova forma apareça, reformulada a partir dos elementos anteriores. Para eles, um outro aspecto torna o processo importante: “A contaminação também é um jeito de romper a barreira entre o passado e o presente, transformando textos clássicos em iconografia cultural contemporânea”⁷⁹.

Em relação à narrativa, observamos que o romance original traz como base o processo de criação de um ser humano a partir de pedaços de cadáveres, empreitado pelo médico Victor Frankenstein, numa tentativa de ver o alcance de sua medicina. A partir disso, “nasce” a Criatura, que, tendo terrível aparência e sem habilidades para falar, é rejeitada pelo próprio criador e foge para o interior. Nesse aspecto, a série já surpreende: no primeiro episódio, vemos os procedimentos do médico, e o “monstro” gerado é um rapaz bem-apegoado, sem grandes incisões, dócil e tranquilo (ou seja, o oposto daquilo que nosso conjunto de expectativas em relação à criatura estaria prevendo). Victor torna-se seu amigo, dá-lhe o nome de Proteus, que também é simbólico⁸⁰, e o ensina sobre a vida urbana e as relações sociais. Poderíamos interpretar a apropriação da narrativa de Shelley como uma forma de redenção de Victor Frankenstein e de seus erros cometidos no romance (BRAID, 2017) – uma atribuição de sentido que só aconteceria pelo telespectador conhecedor da obra original. Entretanto, a Criatura é literalmente partida ao meio por aquele que, descobrimos, seria a *primeira* criação de Frankenstein – malsucedida, gerada através da dor, e que é abandonada, para só agora voltar. Há, portanto, uma reaproximação com a narrativa de Shelley – segundo Braid (2017), se entendermos a Criatura de Victor Frankenstein como uma metáfora para a geração da nova humanidade, podemos inferir que ainda não podemos encarar o mundo com a placidez e a tranquilidade de Proteus: “Ainda somos o órfão moderno, abandonado por Deus, em uma relação ambígua com a tecnologia e a ciência, assim como a Criatura tem sido por meio de suas várias adaptações desde o romance de 1818 de Shelley”.⁸¹ (BRAID, 2017, p. 235).

⁷⁸ Os mesmos autores ponderam outro aspecto importante, referente aos níveis intertextuais (ou de contaminação): *Frankenstein* faz referência a Prometeu e tem muitas influências do *Paraíso Perdido* (1667) de Milton; *Drácula* tem influências da obra anterior *Varney, the Vampyre* (1847) de Rymer, e em *O retrato de Dorian Gray* percebe-se a influência do mito de Narciso. Ou seja, há intertextualidade mesmo na obra literária “original”.

⁷⁹ No original em inglês: “Contamination also becomes a means of breaking down the barrier between the past and the present, transforming classic texts into contemporary cultural iconography”.

⁸⁰ Proteus é o nome do antigo deus dos mares, filho mais velho de Poseidon. Seu nome deriva do grego *proto*, que significa “primeiro”. Pode referir-se ao passado de marinheiro da personagem ressuscitada e também à ideia de gerar o “primeiro” homem (sem as alusões bíblicas de costume). O nome também é analisado simbolicamente por Braid (2017).

⁸¹ No original em inglês: “We are still the modern orphan, abandoned by God, in an ambiguous relationship to

No romance, a Criatura foge de Victor e, depois de muito vagar, se esconde em uma espécie de galpão, próximo a uma casa de família do interior, onde, ao observar os habitantes, aprende a comunicação através da fala e também analisa, apreende e admira as relações sociais. Ao querer apresentar-se às pessoas, entretanto, é cruelmente rejeitado devido à sua aparência desfigurada. Na série, esse momento não acontece – a Criatura acaba ficando no espaço urbano e é acolhida por um senhor que atribui seu rosto desfigurado às indústrias (a série é ambientada em 1891, não no final do século XVIII, como no romance). Tal Criatura não é criação da natureza, mas da urbanidade e da modernidade, como planeja Frankenstein para a “nova humanidade” e para nós mesmos (BRAID, 2017). Da mesma forma que na obra original, a Criatura torna-se sensível e busca a sociabilidade, não por meio da observação da interação entre (boas) pessoas do interior⁸², mas por meio da poesia, uma vez que se torna ávido leitor.

Após a rejeição da família, a Criatura do romance frustra-se e decepçiona-se com o ser humano: retorna a seu criador para demandar uma Criatura feminina, para que o fardo de ser o único de sua espécie seja aliviado e ele tenha companhia. Na série, a Criatura – que, a partir da segunda temporada, se batiza como John Clare, nome do poeta inglês (1793 – 1864) que lamentava a destruição da paisagem rural inglesa – demanda companhia também, e esse é um dos momentos em que o reconhecimento da intertextualidade se torna mais relevante. Como vimos, no livro de Shelley, Victor Frankenstein conjectura e até começa a montagem de sua Criatura Feminina, mas desiste, com medo das consequências, já que teria que lidar com alguém igualmente dotada de raciocínio e que, portanto, poderia pensar por si própria e não compactuar com decisões tomadas antes de sua criação (SHELLEY, 2016, p. 239).

A partir desses pensamentos, Victor Frankenstein decide não gerar a companheira do monstro – o que não acontece na série, pois ele, já mais habilidoso em suas técnicas, consegue trazer o corpo da prostituta Brona Croft de volta à vida. Os motivos para ambas as versões (o livro e a série) decidirem por caminhos diferentes quanto à criação da mulher e a reflexão a que isso leva só podem ser reconhecidos de forma completa pelo telespectador familiarizado com o enredo de Shelley. Houve versões cinematográficas para a “noiva de Frankenstein”, as quais também podem ser levadas em consideração como inspiradoras à série, porém, como pontua Braid (2017, p. 236), nas versões anteriores⁸³, o desespero da personagem mulher em ter que pertencer a um homem, ou aceitar-se como ser inigualável, leva-a sempre à morte.

technology and science as the Creature has been throughout various adaptations since Shelley’s 1818 novel.”

⁸² A representação interiorana do romance, como referência de beleza, simplicidade e empatia, tem forte influência de Rousseau e sua teoria do “bom selvagem”, em voga na época da publicação, conforme vimos.

⁸³ A *noiva de Frankenstein* (1935) dirigido por James Whale e *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), dirigido por Kenneth Branagh.

Embora possamos verificar, como antes comentado, a intertextualidade entre as próprias produções audiovisuais, apenas o leitor atento da obra pode avaliar a criação – e posterior evolução – dessa personagem feminina como profundamente inovadora em termos de enredo, uma vez que ela nos permite interpretar, inclusive, a existência da jovem como uma forma de redenção à obra literária original. Em *Penny Dreadful*, diferentemente do romance, vemos Victor Frankenstein trazer à luz a prostituta, batizada por ele de Lily (lírio, a “flor do renascimento”, e ainda, semelhante a Lilith, primeira esposa de Adão) e por quem ele começa a ter interesse amoroso (T2E2). Se, na análise da obra, a interpretação nos conduz para uma ausência total de sexualidade (MELLOR, 2003) – e da negação da sexualidade feminina – a “criação” da jovem rompe com esses aspectos, de forma a reequilibrar as forças tradicionalmente masculinas e femininas que estariam em desequilíbrio (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2001). Lily, portanto, desperta, de forma distorcida, a sexualidade dele. Ao perceber a rejeição dela, a Criatura também se abstém e desiste de conquistá-la – condizendo, também, com sua natureza humana ainda mais evoluída do que a de seu próprio criador, conforme anteriormente pontuado por Bloom (2007). Inicialmente, Lily preenche todas as expectativas da feminilidade vitoriana, conforme “ensinado” por Victor. “Entretanto, Lily em breve revela que sua personagem inocente foi fingimento, já que lembrou de sua vida de sofrimento e quer vingança dos homens que abusaram dela quando era prostituta”.⁸⁴ (BRAID, 2017, p. 236). Ela encarna, então, a “Nova Mulher” do *fin-de-siècle* europeu: uma mulher que representa a mudança cultural do período e que foi uma figura triunfante, mas, ao mesmo tempo, rejeitada como “imprópria”, por buscar educação, independência e um espaço na vida pública – sendo, dessa forma, uma ameaça (GREEN, 2017, p. 7).

Ou seja, é como se, por meio da série, finalmente alcançássemos a independência feminina que foi apenas sugerida por Shelley em sua obra, e que, então, levou Victor a abandonar seu projeto, temendo essa mulher que não seria criada desde cedo sob os princípios sociais da submissão perante o homem. Ela pensaria por si mesma, e esse seria o maior perigo de todos, pois, sendo quem é, não precisaria temer as consequências de suas ações.

Essa “redenção ao feminino” proporcionada pela série à obra de Shelley só pode ser reconhecida em sua dimensão pelo leitor do romance. A questão da mulher (*the women question*), inclusive, se revela no próprio contexto da produção da obra, já que Shelley, filha da feminista Mary Woolstonecraft, precisou publicar *Frankenstein* pela primeira vez anonimamente e, ao assumir sua identidade de mulher escritora, também precisou justificar-se.

⁸⁴ No original em inglês: “Yet, Lily soon reveals that her innocent persona has been a deception, as she had remembered her past life and wants revenge on men for abusing her when she was a prostitute.”

Nenhuma outra adaptação trouxe à tona a discussão dos impactos de uma mulher-monstro sem que ela morresse – a única forma de lutar contra a dominação masculina e a objetificação seria por meio do sacrifício de si mesma. O próprio conceito da mulher como monstro, inclusive, ainda é pouco discutido, e, na série, temo-la monstruosa como mulher que não foi “castrada”⁸⁵ (CREED, 2007) e que não se submeterá: “Nunca mais me ajoelharei perante um homem. Agora eles se ajoelharão perante mim”⁸⁶.” (T2E8).

A personagem Lily evolui para tornar-se uma das personagens centrais da série, e a política feminista está evidente em sua construção (GREEN, 2017). Após fugir das garras opressoras e conservadoras de Victor Frankenstein, Lily convoca um exército de prostitutas para uma vingança contra os homens. Nesse sentido, sua ambição se torna a mesma de seu criador, só que às avessas: ela almeja uma espécie superior de mulheres, que possa submetê-los. Esse discurso, inclusive, realmente existiu e foi no mesmo período do surgimento da “Nova Mulher”: à época, Frances Swiney defendeu que, biologicamente, o homem era a variação defeituosa da espécie humana (GREEN, 2017). A partir de então, ela se liberta completamente das interferências intertextuais (pelo menos, das explícitas) das diversas produções anteriores, trilhando um caminho que será foco do próximo capítulo.

Os apontamentos apresentados, no que tange à intertextualidade, só são possíveis ao leitor do romance de 1818, que permite fornecer toda uma nova dimensão à série. Embora Frankenstein já faça parte do imaginário coletivo (sendo, portanto, um Meme, como defendido por Braid), a leitura do livro original pode, sem dúvida, oferecer fontes de análise muito mais profundas da série.

É evidente que a produção pode ser igualmente estimulante para aqueles que não dominam a narrativa do romance ou, até mesmo, os poucos que não se apropriaram de produções e menções a *Frankenstein* previamente. Hutcheon (2006, p. 127) aborda essa questão:

E se formos um público sem conhecimento, em outras palavras? Tenho argumentado que, nestes casos, simplesmente vivenciamos o trabalho sem aquela duplicidade palimpséstica que vem com o conhecimento. Por um lado, trata-se de uma perda. Por outro, é apenas a vivência do trabalho em si, e todos concordam que mesmo as adaptações devem manter-se por si sós.⁸⁷

⁸⁵ Sob a perspectiva psicanalítica, a qual exploramos brevemente nas considerações finais deste trabalho.

⁸⁶ No original em inglês: “Never again will I kneel to any man. Now they shall kneel to me.”

⁸⁷ No original em inglês: “What if we are unknowing audiences, in other words? I have been arguing that, in these instances, we simply experience the work without the palimpsestic doubleness that comes with knowing. From one perspective, this is a loss. From another, it is simply experiencing the work for itself, and all agree that even adaptations must stand on their own.”

Ainda assim, se entendermos que, a cada nova produção e em cada ambiente cultural, cada adaptação de *Frankenstein* incorpora os valores e ideias do período em que é adaptado e recebido (BRAID, 2017), reconhecemos também a importância de que essa percepção seja verificada, o que só é possível por meio da leitura da obra original aplicada às outras adaptações.

Podemos constatar que a figura de *Frankenstein* e todas as referências culturais de tempos e espaços diferentes, construídas ao seu redor, fazem muito mais sentido quando o consumidor dessa cultura pode acessar a vertente primordial (o livro de Shelley) e o contexto que a gerou – uma trajetória que procuramos desenvolver neste estudo. Análises e constatações muito mais eficazes e profundas aguardam o leitor desta obra da época vitoriana, mas tão atual, que é permanentemente revisitada. Segundo Perry (2017, p. 137), a criatura de Frankenstein “representa todas as nossas inadequações, medos e ansiedades sociais”⁸⁸.

Com base nas considerações apresentadas, constatamos a importância de aplicar conhecimentos prévios – e, portanto, reconhecer a intertextualidade – para melhor nos apropriarmos do que a adaptação de Frankenstein representa em *Penny Dreadful*. A série possibilita (re)questionar a metáfora da criação independente do homem; o homem que “nasce” de outro homem, o “milagre” da vida, sem “Deus” ou mulher, apresentando a hipótese de que esse seria um “bom” homem (como a Segunda Criatura masculina da série), mas que é destruído por sua primeira versão. Além disso, a personagem feminina, que foi até agora apenas uma virtualidade, permite um revés da narrativa que, talvez em função do contexto histórico ou das dimensões do livro, não pôde ser aplicado pela própria Mary Shelley. O leitor pode reconhecer, entretanto, nas entrelinhas da obra, a necessidade da existência dessa mulher, que pôde ser finalmente configurada em audiovisual quase duzentos anos depois, e que não tem que se dirigir ao fim trágico das outras “noivas”. Nesse sentido, se, de acordo com Linda Hutcheon (2006, p. 176), adaptação é “como as histórias evoluem e mudam para encaixarem-se em novos tempos e novos lugares”, quando o passado é reproduzido, ele é trazido de forma idealizada (LEE; KING, 2015, não paginado). Idealizamos, portanto, a criação dessa mulher, que será analisada com profundidade no próximo capítulo.

⁸⁸ No original em inglês: “represents all of our inadequacies, fears and social anxieties”.

4 PERSPECTIVAS FEMINISTAS EM LILY FRANKENSTEIN

Como vimos, a crítica feminista está em constante processo de mudança, incorporando e reavaliando diversos aspectos relacionados a gênero ao longo de sua trajetória, conforme discutido no segundo capítulo desta dissertação. É nos anos 1960 que essa perspectiva de análise começa a verificar, com mais veemência, a produção cultural não apenas literária, mas também midiática (principalmente por meio de produções de cinema e televisão), questionando as representações de mulher trazidas por tais veículos de comunicação.

Se consideramos que, até hoje, grande parte das produções culturais tem sido construídas sob a perspectiva do homem (aquele que olha, enquanto a mulher é apenas “vista”), é natural entender que esse discurso patriarcal também se reflita até os dias atuais, conforme continua sendo apontado e desconstruído por meio das vertentes do feminismo. Os movimentos feministas, portanto, adequaram-se às demandas (ou possibilidades) sociais de seus tempos (incluindo classes trabalhadoras, reconhecendo o papel das mulheres negras, incluindo a questão das homossexuais, discutindo a liberdade do corpo feminino), evoluindo dentro de si mesmos e produzindo novas perspectivas de análise.

Conforme discutido no capítulo anterior, encontramos em *Frankenstein* uma gama de análises sob o viés do poder de criação humana de forma científica, bem como uma série de interpretações metafóricas relacionadas ao papel da mulher numa sociedade que a diferencia socialmente do homem. A personagem Lily Frankenstein surge como um desdobramento da personagem introduzida pela obra de Mary Shelley: sua existência na trama, de fato, condiz com os medos de seu criador, Victor Frankenstein, no sentido de construir-se como mulher que não se submete às imposições sociais tradicionalmente feitas às mulheres.

Por ser um produto midiático do século XXI, procuraremos discuti-la a partir da crítica feminista proposta por Donna Haraway (2009), em seu “Manifesto Ciborgue” (originalmente publicado em 1985), icônico por analisar, entre outros fatores, a interação do ser humano com a tecnologia, em uma perspectiva pós-gênero. A relação entre *Frankenstein* e as tecnologias que unem o humano e o não-humano não é nova, afinal de contas, o livro é considerado a primeira obra literária de ficção científica, bem como o que poderíamos interpretar como a primeira representação de um robô (enquanto um corpo que replica características do ser humano, gerado através da ciência) na ficção. Para Green (2017, p. 3), Lily também é ilustrada, no espaço de sua criação, como “um novo produto da manufatura industrial”, e seu nascimento reflete a desordem “não natural” produzida pela tecnologia mecânica do *fin-de-siècle*.

Haraway mistura, em seu manifesto, “polêmica apaixonada, teorização complexa e

divertimento tecnológico” (KUNZRU, 2009, p. 25). Para ela, vivemos uma era “ciborgue” porque estamos todos conectados em rede, distantes, mas próximos. Sob o viés da crítica feminista, uma primeira relação com Lily Frankenstein fica clara, e diz respeito à definição do que é “natural”: por gerações, foi dito às mulheres que nelas a emotividade é predominante sobre a inteligência, que a docilidade é nata e que o espaço doméstico é também seu espaço ideal. Se isso é “natural”, significa que não poderia ser mudado: “[...] se as mulheres (e os homens) não são naturais, mas construídos, tal como um ciborgue, então, dados os instrumentos adequados, todos nós podemos ser reconstruídos” (KUNZRU, 2009, p. 25). É a partir dessa lógica, afinal, que as mulheres têm lutado para alterar o determinismo biológico imposto pelo patriarcado. Como criatura “construída”, tal qual um ciborgue, Lily Frankenstein parece ser capaz de sobrepujar as imposições patriarcais do século XIX, de forma a, inclusive, superar as manifestações da Nova Mulher Vitoriana, sobre a qual discorreremos a seguir.

A série *Penny Dreadful* é um produto do século XXI, mas é importante considerar, também, o contexto histórico do enredo, já que as imposições sociais a que a mulher outrora se submetia são diferentes das de hoje. Desse modo, é importante situarmos a personagem como mulher do século XIX – não do início do século, período de publicação de sua obra inspiradora (1818), mas sim do *fin-de-siècle* britânico, tempo em que, como apontado no capítulo inicial, as mulheres (brancas) já haviam passado por algumas disputas pela equidade de direitos com os homens, e caminhavam para a conquista do direito ao voto – um dos grandes marcos da luta feminista. É esse o período em que essas mulheres passam a inserir-se academicamente e profissionalmente em outras áreas, construindo-se como grupo capaz de fazer suas demandas. É importante reiterar que Brana Croft/Lily Frankenstein constituem uma mulher branca – ao mesmo tempo, a transformação de Brana em Lily modifica outros aspectos que a tornam “outra mulher” do ponto de vista histórico-social. Para verificarmos isso, fazemos uma breve descrição do percurso da personagem até se tornar a mulher que quer vingança dos homens. Neste capítulo, situamos as relações de Lily com a Nova Mulher, analisando também o papel importante da presença da prostituição em seu percurso como personagem. Por fim, verificamos seus aspectos monstruosos. Nas três perspectivas de análise, reconhecemos as relações de Lily com as proposições feministas trazidas pelo “Manifesto Ciborgue” de Haraway (2009), que permeará a discussão.

4.1. OS PRIMEIROS PASSOS DA PERSONAGEM

Brana Croft, em seu relato a Ethan Chandler, norte-americano fugitivo com quem se

envolve emocionalmente, apresenta-se como prostituta que, outrora, de sua terra natal, a Irlanda, fugira para Londres para não se submeter a um futuro marido agressivo. Após uma dessas agressões, durante a relação sexual, ela procura a mãe para contar o que aconteceu; acaba não recebendo o apoio que esperava, já que ela é ordenada a casar-se com ele mesmo assim. Sendo uma mulher pobre, explica que “é isso que se faz, ou se casa, ou se prostitui” (T1E4). Ela opta, portanto, pela segunda possibilidade. Já doente, é ainda na primeira temporada que ela se submete a ser fotografada com Dorian Gray⁸⁹, que considera como “nova experiência” manter relações com uma mulher que está prestes a morrer de tuberculose. Ethan leva-a ao teatro e, durante a interação com Dorian e Vanessa (conhecidos do rapaz), magoa-se ao dar-se conta de sua condição e de seu comportamento mais humilde, já que o outro casal pertence à aristocracia, enquanto ela é pobre e pertencente ao submundo de Londres.

Eventualmente, já definhando, Ethan chama seu amigo médico, Victor Frankenstein, para apaziguar as dores finais da jovem (T1E8). A essa altura, Victor já está enfrentando as demandas de sua primeira criatura desfigurada, que depois se autodenomina John Clare, para que tenha uma companheira mulher, sob ameaça de morte. Sofrendo com a rejeição social devido ao seu rosto, ele requer: “Minha esposa deve ser bonita”⁹⁰ (T1E4). Como vimos, esse é o percurso traçado pela criatura na obra de Mary Shelley. Na série, entretanto, Victor acaba por sensibilizar-se com sua criatura, quando, tendo a oportunidade de atirar nela e acabar com seu tormento (“Meu coração não é grande o suficiente para perdoá-lo [...] por essa criatura monstruosa que demandas de mim”), escuta a seguinte reflexão⁹¹: “Oh, meu Criador, por que não me fizeste de aço e pedra, por que me permitiste sentir? Eu preferia ser o cadáver que eu era do que o homem que eu sou. Vá em frente. Puxe o gatilho. Seria uma bênção”⁹² (T1E6). Com isso, Victor desiste de atirar, colocando uma mão no ombro de John. Seria possível interpretar que a sensibilização de Victor ocorre por, diferentemente de seu homônimo literário, constituir-se de um antigo amante da literatura romântica - ele mesmo reconhece que a poesia o levou a expectativas “fora da realidade” em relação ao amor (T1E6) – tendo, portanto, emoções afloradas (ele também pede perdão por ter submetido sua criatura ao abandono,

⁸⁹ O livro *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, foi publicado em 1890. A personagem-título vive todas as experiências com intensidade e devassidão, e seu retrato sofre as alterações de aparência decorrentes disso. O jovem permanece sempre belo, não importa o que faça, representando, assim, o universo de aparências das classes mais abastadas.

⁹⁰ No inglês original: “My wife must be beautiful”.

⁹¹ Na qual ele também argumenta, nos conformes da Criatura apresentada por Shelley, que é fútil de sua parte demandar uma companheira que olhe em seus olhos sem rejeitá-lo, já que o ‘monstro’ não está em seu rosto, mas sim em sua ‘alma’, já que ele tem se tornado cruel.

⁹² No inglês original: “Oh, my creator, why did you not make me of steel and stone? Why did you allow me to feel? I would rather be the corpse I was than the man I am. Go ahead. Pull the trigger. It would be a blessing.”

revelando-se, em diversos momentos, de uma sensibilidade mais profunda)⁹³. Em seguida, é chamado por Ethan para tratar dos momentos finais de Brona. Victor chega a interagir com ela, que está com medo de morrer, propondo-lhe um lugar “entre o céu e o inferno”, um lugar de “eterno renascimento”. Dando-se conta de que o cadáver dela pode ser usado para satisfazer a demanda de seu primogênito, Victor a sufoca com o travesseiro e responsabiliza-se pelo corpo.

A primeira temporada da série encerra com Victor trazendo o cadáver de Brona de volta à vida de forma bem-sucedida, para a alegria de John Clare. É nesse momento, como já apontamos, que a trama se desprende da narrativa criada por Mary Shelley para dar seus próprios passos, divergindo também das outras adaptações para o cinema e a televisão que exploraram a hipótese de essa criatura feminina ser criada. O desfecho, em adaptações anteriores, é sempre o mesmo: essa mulher não consegue “atingir” seu propósito de ser criada (servir como amante da primeira Criatura). Conforme observa Esther Schor (2003, p. 71), não importa o quanto os criadores homens desenhem seu corpo e coração de mulher, “a capacidade dela para o amor e a amizade jaz muito além de seu controle”⁹⁴. Nas adaptações em questão, essa mulher acaba sempre morrendo, por não poder lidar com a vida de submissão que lhe é imposta. Em *Bride of Frankenstein*, a “noiva” rejeita a criatura e morre em seguida em uma explosão. Já em *Mary Shelley’s Frankenstein*, de 1994, o médico ressuscita a namorada Elizabeth, morta pela Criatura, e ela deve “escolher” um dos dois. Barbara Braid (2017) aponta que a “rebelião” feminina acontece no último filme através do autossacrifício, já que a personagem comete suicídio por ser incapaz de “decidir” entre os dois ou viver como uma não-morta. De qualquer modo, a problemática de “criar” uma mulher para satisfazer as vontades masculinas é solucionada através da morte, em ambos os casos, como já vimos.

Penny Dreadful parece ser a primeira adaptação a promover um desfecho diferente, mais elaborado – e menos passivo – para essa personagem. Conforme as adaptações anteriores, Victor Frankenstein dá nova vida a uma mulher, a prostituta Brona Croft, para satisfazer os anseios de sua Criatura. Entretanto, solteiro e solitário, tendo em “mãos” uma mulher esteticamente agradável, ele se apaixona (percurso que acontece a partir da segunda temporada da série), enquanto lhe ensina como comportar-se, dando-lhe o nome de Lily e apresentando-a à sociedade como sua prima do interior.

4.2 LILY FRANKENSTEIN, A NOVA MULHER VITORIANA E AS SUFRAGISTAS

⁹³ A ênfase dada a essas características de Victor podem explicar seu posterior interesse romântico pela criatura feminina criada - Lily.

⁹⁴ No inglês original: “her capacity for love and friendship lies well beyond their control”.

A expressão “Nova Mulher” é um termo que foi usado para definir as mulheres que, no *fin-de-siècle* europeu, buscaram emancipação profissional e sexual, encontrando alternativas ao tradicional destino de serem esposas e mães (SANT’ANNA, 2006). Green (2017, p. 2) explica que essa figura emerge num momento de ansiedade e mudança cultural e, segundo Gamble (2001, p. 259), foi usado pela primeira vez em 1894 por Sarah Grand, descrevendo mulheres que “queriam ampliar suas experiências sem terem que se submeter à dominação masculina”⁹⁵. Hobsbawm (2001) aponta três aspectos como os principais, que permitiram à mulher expandir seus espaços dentro da sociedade no período em questão: o acesso à educação formal (que era do interesse dos homens de classe média que tinham filhas, afinal, eles não poderiam sustentá-las confortavelmente, se elas não se casassem ou trabalhassem); maior liberdade de movimentos em espaços sociais (idas à praia, por exemplo – que geraram a posterior “libertação” das vestimentas), e, por fim, maior atenção pública, já que elas passaram a ser levadas em consideração como indivíduos com interesses pessoais (esse último também foi resultado do fato de a mulher administrar as finanças do lar, sendo responsável pelas compras e, portanto, foco do mercado de consumo de bens domésticos e da moda, merecendo, por isso, respeito e bajulação). Embora sejam consideráveis, sob o aspecto histórico, tais mudanças na vida das mulheres passaram despercebidas aos olhares masculinos, porque *algumas* mulheres eram mais enfáticas em suas demandas por igualdade de salários e busca por independência financeira.

Segundo Greenblatt (2006), essa mulher emancipada era constantemente debatida na ficção e em artigos de revistas no final do século XIX, sendo que o problema ilustrado nesses textos vitorianos ia além do problema básico da política, da economia ou da educação: a questão era como as mulheres eram vistas ou se viam como membros da sociedade. Essas mulheres eram satirizadas com frequência como criaturas masculinizadas, fumantes que andavam de bicicleta⁹⁶, ou seja, sofriam retaliações por extrapolar o “ideal” feminino determinado para elas – nesse período, o verdadeiro feminino ainda se definia por quatro virtudes: piedade, pureza, submissão e domesticidade. Marilyn French (2007) considera o “Culto à Domesticidade” como central na classe média da época, expandindo-se às classes trabalhadoras, e explica que a religião deu à mulher o papel de guardiã da família contra a corrupção moral do comércio; ela deveria ser o “porto seguro” do marido, e é assim que o homem pertence ao público e a mulher ao privado, com a diferença que, ao primeiro, é permitido circular no espaço privado da casa, como líder e foco de atenção, como provedor

⁹⁵ No inglês original: “broaden her experience without submitting to male domination.”

⁹⁶ A bicicleta, Segundo Hobsbawm (2001) foi item de suma importância para promover autonomia de movimentos à mulher dentro do espaço urbano da época.

daquele local. A mulher, ao tentar expandir-se para o espaço público, é retaliada; seu trabalho no âmbito doméstico não é valorizado em seu exterior. (PERROT, 1998).

O fato de Lily já iniciar suas relações com Victor de forma manipuladora – com vislumbres de questionamento sobre seu papel de mulher – a revela como transgressora dos costumes: ela os “obedece” até que identifique uma saída melhor. Embora certamente de forma mais tênue, Hobsbawm (2001) aponta essa manipulação como uma estratégia comum às mulheres de época. Muitas delas, segundo o autor, não apoiaram as causas feministas abertamente por terem desenvolvido estratégias para burlar as próprias restrições com relação a sua condição de mulher dentro do casamento. Dentro de seus limites, a “esfera feminina” da domesticidade

[...] havia oferecido a essas mulheres recursos individuais e coletivos disponíveis que não eram inteiramente desprezíveis. Por exemplo, elas eram as perpetuadoras e formadoras da língua, da cultura e dos valores sociais, as essenciais forjadoras da "opinião pública", as iniciadoras reconhecidas de certas espécies de ação pública (como a defesa da "economia moral"), e, não menos, elas eram as pessoas que não só haviam aprendido a manipular seus homens mas também, em alguns assuntos e em algumas situações, *esperava-se* que eles cedessem a elas. O domínio dos homens sobre as mulheres, por absoluto que fosse em teoria, não era arbitrário ou irrestrito na prática coletiva [...]. Esta observação [...] talvez ajude a explicar por que muitas mulheres — que, por desejarem algo melhor, haviam aprendido com o passar das gerações a "aproveitar o sistema" — permaneciam relativamente indiferentes às reivindicações da classe média liberal, as quais aparentemente não ofereciam tais vantagens práticas. (HOBSBAWM, 2001, p. 294).

A principal diferença de Lily com relação às demais mulheres de seu tempo é, talvez, sua ambição posterior (de superar os homens para além dos espaços “naturais” das mulheres, como vemos mais adiante), já que, conforme aponta French (2007, p. 308), “não importa o quão presas e oprimidas, as mulheres sempre lutaram por poder sobre suas próprias vidas usando estratégias psicológicas, emocionais e sexuais. Os homens se ressentem profundamente por disso”⁹⁷.

O telespectador é induzido, assim como ela induz Victor, a acreditar que Lily é uma donzela ingênua, sem memória e prontamente disponível a aprender a vida de domesticidade destinada às mulheres, conforme o ideal feminino da classe média descrito por French (2007), ao criar um ambiente seguro e confortável em casa. As intenções dela são apenas insinuadas na mudança de tom de voz (muito mais delicado do que o que Victor conhecera em sua “versão” Brona) e no desejo de não usar o torturante espartilho feminino: “Então as mulheres usam

⁹⁷ No inglês original: “However constricted and oppressed, women have always fought for power over their own lives using psychological, emotional, and sexual strategies. Men deeply resent this”.

espartilhos para que não se excedam? O que aconteceria se se excedessem?”, ela pergunta. “Elas dominariam o mundo!”, responde Victor (T2E4). A mudança das roupas foi, inclusive, uma luta das feministas, que clamavam que as mulheres usassem calças ou que, pelo menos, eliminassem o uso de espartilhos (FRENCH, 2007). De fato, as roupas de classe média do século XIX “ênfatizavam a maternidade e a constrição”, pois o espartilho apertava as costelas e aumentava os seios, trazendo problemas para respirar. Algumas morriam pela constrição. O excesso de camadas de saias também dificultava a mobilidade. Desse modo, a roupa representava o que a mulher deveria ser: reprimida, comprimida, ofegante e movendo-se com dificuldade. A resposta de Victor (“Elas dominariam o mundo!”), entretanto, é uma previsão dos próximos passos de Lily, que começa sua libertação ao questionar e libertar-se do uso do espartilho – representando, portanto, a trajetória de muitas mulheres de então.

No que tange à relação de Victor com Lily, e na forma como ele a configura dentro desses moldes de feminilidade, Kylie Boon (2019) promove uma interessante discussão baseada na perspectiva de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1980). Ela aponta, por exemplo, que, enquanto a primeira criatura “bem-sucedida” de Victor (Proteus, destruído pelo rejeitado primogênito John Clare ainda no primeiro episódio) teve acesso a livros e pôde inclusive escolher seu nome, a Lily não foi dada a mesma oportunidade: para ela, Victor deu profunda atenção em relação à estética e a manteve sob seu olhar de guardião constantemente. Ou seja, “essa discrepância de tratamento entre suas criações masculina e feminina refletem diferenças discriminatórias de gênero”⁹⁸ (BOON, 2019, p. 75). Ao ter a cor dos cabelos mudada para loiro, Lily indaga se ele sempre gostou de mulheres loiras (porque ela perdeu a memória), mas ele responde que prefere loiras porque “elas sempre pareceram mais gentis”⁹⁹ (T2E2). Ele também a veste conforme a norma. Ou seja, ele a trata como uma boneca, assim como Beauvoir (1980) observa que acontece à mulher: enquanto o homem é o sujeito, a mulher é objeto pertencente a ele; assim Lily deve satisfazer o “olhar subjetivo” de Victor. Boon (2019), no entanto, ainda pondera que Victor apenas repete o padrão imposto aos gêneros à época: ele reflete “a cultura vitoriana que produziu tanto ele como ela”¹⁰⁰, enquanto tenta reproduzir a mulher idílica, pura e loira, que viu em sua falecida mãe, em Lily.

Lily mantém-se nessa posição de subalternidade quando afirma: “Há tanta coisa que me assusta, não sei como me sentir ou agir, mesmo nas pequenas coisas, como sentar ou falar. Não

⁹⁸ No inglês original: “This discrepancy in treatment between his male and female creation reflects discriminatory gender differences”.

⁹⁹ No inglês original: “they always seemed kinder”.

¹⁰⁰ No inglês original: “the Victorian culture that has produced both him and her”.

me deixe ser ferida”¹⁰¹ (T2E4). Nesse momento, Lily oficialmente se coloca como dependente de Victor, sugerindo, como discute Boon (2019), que os direcionamentos promovidos por ele, interferindo na aparência e mantendo-a sob constante observação, surtiram efeito e moldaram-na como mulher dentro de seus ideais conservadores típicos da época. Dessa forma, ela não nasce mulher: torna-se (BEAUVOIR, 1980), de acordo com a influência que recebeu de Victor: “Sua fala representa ela mesma como uma criatura submissa precisando de proteção, e também um objeto precisando de instrução”¹⁰² (BOON, 2019, p. 77).

Ao usar das normas de “feminilidade” da época (delicadeza, devoção ao homem, atenção a roupas e a afazeres domésticos) para se fazer amada, ela consegue em Victor um aliado, ou, um inimigo a menos – ou seja, fez uso de certos “artifícios” para manipular os homens, o que ela repete em outros detalhes, como no uso do perfume¹⁰³ (T2E8).

Stephanie Green (2017, p. 4) argumenta que, por um lado, a Nova Mulher era uma “figura triunfante”, que emergiu juntamente com as manifestações das mulheres pelo direito à propriedade, pelo sufrágio e pelo acesso à educação superior, e, por outro, ela era considerada imprópria, marginalizada, por ser uma “ameaça aos códigos morais e à ordem social”. Considerando que a literatura gótica de massa também emergiu no período, parece haver uma fusão da representação dessa mulher (que, de fato, já estava sendo representada na literatura da época) e os aspectos de terror do estilo gótico. Ela defende que, nesse sentido, Lily Frankenstein, mais do que as demais personagens femininas da série *Penny Dreadful*, representa a Nova Mulher Gótica, não por ser associada à destruição, mas porque ela está associada às características chave do *fin-de-siècle*: “incorporação na nova era da moderna manufatura mecânica, defensora do empoderamento feminino visceral e, acima de tudo, uma força de mudança” (GREEN, 2017, p. 05):

¹⁰¹ No inglês original: “There’s so much that frightens me, I don’t know how to feel or act, in smallest ways even, how to sit or speak. Don’t let me be hurt”.

¹⁰² No inglês original: “Her statement depicts her as a submissive creature in need of protection, and also na object in need of instruction”.

¹⁰³ Há um pequeno problema de interpretação da série, que interfere na análise da personagem: Boon (2019) analisa Lily presumindo que, de fato, ela não teve acesso a memórias anteriores enquanto estava com Victor, sendo incentivada a mudar (e retomando as lembranças) apenas a partir de Dorian. Quando ela chega ao baile de Dorian, por exemplo, ela diz que tem a impressão de já ter estado lá – ela realmente parece não lembrar de que de fato esteve lá quando era Brana. Embora ela pareça não ter lembranças completas, discordamos dessa interpretação devido a alguns comportamentos (mudança completa no tom de voz desde o início) e questionamentos feitos por Lily (sobre a mudança na cor dos cabelos, sobre o uso do corselete) e, principalmente, pelo fato de ela tê-lo procurado sexualmente, mesmo antes de reencontrar Dorian e mesmo que Victor não tenha insinuado esse interesse por ela. De qualquer modo, nos parece que as duas possibilidades são válidas e promovem diferentes perspectivas de discussão. Em nossa perspectiva, Lily submeteu-se a Victor como *estratégia*; Boon (2019) entende que ela assim se comportou porque ele era sua influência; ao travar contato com Dorian, ele teria oferecido outras possibilidades mais libertadoras – o que, de fato, também corroboramos, mas não a ponto de tê-la mudado tão completamente.

[...] Lily Frankenstein adota elementos da Nova Mulher como uma figura de independência e conquista triunfais. Como Nova Mulher Gótica, ela é obscuramente independente, sedutoramente resistente a dominação, brilhantemente articulada, recusando as regras de feminilidade e feminismo [...].¹⁰⁴ (GREEN, 2017, p. 5).

Ou seja, Green (2017) a sobrepõe à Nova Mulher situando-a como Gótica, pelo fato de destoar mesmo da Nova Mulher “tradicional”, ao revelar aspectos de vingança e repugnância aos homens.

Estando, junto a Victor, inserida socialmente como sua “prima” do interior, Lily encontra-se novamente com Dorian Gray em um baile promovido por ele – no qual Lily, sob o olhar reprovador de Victor, ingere bebidas de álcool, uma representação nítida (para o sujeito romântico que ele representa) de que a convivência em sociedade poderia corromper sua amada. Dorian, sempre no afã por novas experiências, reconhece Lily por tê-la contratado ainda quando era a prostituta Bruna, e que, ele lembrava, estava prestes a morrer de tuberculose. Desse modo, fica nítido a ele que há algo de “diferente” nela, que superou a doença e criou uma nova personalidade social. Isso o deixa curioso e interessado.

Ao aceitar sair com Dorian, Lily permite-se expandir suas fronteiras, limitadas pelas paredes que dividia com Victor (que já estava completamente seduzido e com quem ela já havia mantido relações sexuais, após estrategicamente correr para a cama dele durante uma tempestade). Para surpresa dos telespectadores, a caminho de casa, após um encontro com o novo amigo (“Você é uma lufada de ar fresco!”, diz Dorian), Lily decide entrar em um bar, seduz um homem e o estrangula em sua cama no momento do clímax, aparentemente dando-se conta da força sobre-humana que possui (T2E7). Sua atitude contrasta, como aponta Green (2017), com as experiências opressivas que vivera como prostituta, e desencadeia seu desejo por poder, visto que ela mata o homem com enorme satisfação.

Ela retorna à casa de Victor, depois disso. É confrontada por John Clare (seu namorado “esquecido”), que a viu com Dorian. Lily, como da outra vez, rejeita John, defendendo-se. “Quem é você?”, ele pergunta a ela, porque parece ter uma percepção mais apurada e reconhecer que ela está fazendo jogos manipulativos. Ela revela, então, sua verdadeira personalidade e suas intenções ao primogênito de Victor, mostrando-lhe o quão mais poderosos que os seres humanos eles são, e que poderiam até dominar a humanidade mortal¹⁰⁵ (T2E8). É nesse

¹⁰⁴ No inglês original: “Lily Frankenstein adopts elements of the New Woman as a figure of triumphal independence and conquest. As the Gothic New Woman, she is darkly independent, seductively resistant to domination, brilliantly articulate, refusing the rules of femininity and feminism.”

¹⁰⁵ Um dos temores humanos mais tradicionais em relação a tecnologia: a de que as ‘máquinas’ superem os homens.

momento que Lily tem uma de suas falas mais marcantes, ao dizer para o encolhido John que ele é “cego como todos os outros homens” (ao que ele retruca, “e você não é como nenhuma outra mulher”) e que ela jamais aceitará ser tratada como uma boneca por eles novamente. Como analisa Green (2017, p. 5), “refeita pelo homem, agora Lily refaz a si mesma. Ela rejeita suas tentativas de romantizar seu desejo por ela e dispensa a barganha que há entre eles sobre o propósito de sua existência”¹⁰⁶. Ela inclusive, de forma impositiva, propõe uma aliança e sugere que ela e John tenham filhos juntos, um dos grandes temores de Victor Frankenstein no texto original de Mary Shelley. A proposta de Lily, porém, jaz no fato de saber que John tem uma origem semelhante à sua (“somos demônios”), o que a faz desprezá-lo um pouco menos. John Clare, no entanto, a criação mais sensível e sensata que seu próprio Criador, rejeita a proposta, preferindo abandonar a ideia de relacionar-se com Lily e tomando outro caminho¹⁰⁷.

Lily vê em Dorian Gray a oportunidade de parceria ideal para libertar-se de seu Criador. Conforme discute Boon (2019), através dele ela reconhece que as normas sociais apresentadas por Victor podem ser desafiadas, e Dorian a incentiva a fazê-lo: “Você é, creio, mais capaz do que talvez pareça” (T2E7), convidando-a para buscar “novas aventuras” em Londres. Nesse sentido, ele não a trata como objeto, mas sim como sujeito “capaz”. No encontro seguinte, na casa de Dorian, ele admite reconhecê-la (ao chamá-la de Bruna) e ajoelha-se diante dela, deslumbrado por estar diante de uma criatura que voltou da morte (uma grande novidade no universo de incansáveis experiências de Dorian). Lily, por sua vez, para “testar” Dorian, arranca-lhe um pedaço da orelha com os dentes – a qual se regenera pouco depois. Assim, o casal dança em meio ao sangue que escorre, formalizando sua macabra aliança: “Somos iguais, parceiros, imortais”¹⁰⁸ (T2E10), ele diz, demonstrando que não a vê como inferior. Boon (2019) relaciona Dorian ao homem que Beauvoir (1980) defende como parceiro ideal para a mulher que busca aventura: ele deve ser reconhecido por ela como igual, sem que ele se considere superior – e Dorian representa exatamente isso. No primeiro episódio da terceira temporada, os dois resgatam uma menina de uma organização secreta que iria torturá-la e sacrificá-la – Justine, a primeira jovem do exército de Lily.

Se, para a perspectiva de Haraway (2009, p. 39), o ciborgue é uma “criatura do mundo pós-gênero”, Lily Frankenstein ainda permanece em um limbo – o que é adequado à época da

¹⁰⁶ No inglês original: “remade by men, now Lily remakes herself. She rejects their attempts to romanticise their desire for her and dismisses the bargain they have between them about the purpose of her existence.”

¹⁰⁷ John Clare de fato demanda uma mulher de Victor, mas esforça-se para tentar conquistar seus sentimentos – seu erro foi pensar que ela de nada lembraria, mentindo que foram noivos antes do ‘acidente’ dela. Aos olhos de Lily, ele foi igual a todos os homens, que mentiram e se aproveitaram dela.

¹⁰⁸ No inglês original: “We are equals, partners, immortals”.

narrativa, e também adequado à visão de Haraway (2009), que se coloca a favor dessa “confusão de fronteiras”. A personagem da série é vanguarda de um mundo pós-gênero no sentido de libertar-se para acessar aos mesmos “privilégios” dos homens: é sexual e mentalmente emancipada, dona das próprias ideias e capaz de posicionar-se e arquitetar um plano de vingança misândrico, liderando um exército de prostitutas. Ela reconhece-se como mulher para vingar-se dos homens, mas supera essa oposição ao aliar-se a um homem (Dorian Gray) semelhante em outros aspectos (a imortalidade, por exemplo); nas suas palavras, Dorian é “um homem diferente” (T3E3). Dessa forma, percebemos que, assim como os ciborgues de Haraway (2009), ela não se situa em uma única frente, ou submetendo-se a uma única fronteira. Ao mesmo tempo, essa sua própria necessidade de vingança pode revelar uma não-superação completa das diferenças de gênero a que fora submetida: os resquícios que o patriarcalismo infringira sobre ela por ser mulher só poderiam ser esquecidos com a eliminação dos homens que o propagam, um por um – numa espécie, também, de justiça histórica.

Ao analisarmos, portanto, a personalidade de Lily Frankenstein, podemos entendê-la exatamente como a definição de Haraway (2009, p. 39): “O ciborgue está determinantemente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade. Ele é oposicionista, utópico e nada inocente.” Da mesma forma, dada a sua circunstância privilegiada de ser imortal e dotada de força sobre-humana, a personagem consegue, mesmo sendo uma mulher do século XIX, manifestar essas características, questionando as polaridades e a dominação hierárquica da sociedade por parte dos homens.

4.3 AS RELAÇÕES DE LILY COM A PROSTITUIÇÃO

Lily Frankenstein representa uma grande transformação no *status* de uma mesma mulher, já que, de fato, ela ganha *vida nova* – literal e metaforicamente, pois, além de ser trazida da morte, Lily não pertence mais à “escória social” das prostitutas. No entanto, sua personalidade transgressiva não foi benefício de seu novo *status* – que, sem dúvida, permitiu a ela atingir novos patamares de revolta. Ainda quando era a humilde Brona Croft, ela preferiu sujeitar-se à prostituição a envolver-se em um casamento com um marido agressivo. Afinal de contas, a Nova Mulher Vitoriana existiu, mas o luxo de ter outra alternativa ao casamento era limitado àquelas de classe média, que, ao menos, puderam acessar uma escolarização formal. Nas palavras de Brona, filha de operários, “ou você se casa ou você se prostitui” (T1E4). Essa informação é corroborada por Hobsbawm (2001), já que, segundo ele, a prostituição era um dos únicos meios de subsistência em que era possível obter dinheiro autonomamente (mesmo que

de forma miserável) – mas o casamento permitia, ao menos, inserção social digna.

A prostituição, no dito popular, “a profissão mais antiga do mundo”, existe há muito tempo e, de acordo com Perrot (2007, p. 77), embora seja um sistema quase universal, sua reprovação diverge dentre as sociedades, dependendo do “valor dado à virgindade e da importância atribuída à sexualidade”. As civilizações antigas ou orientais, que têm, por exemplo, as gueixas (cujo trabalho era entreter os homens com arte e dança, e não só com sexo), não têm a mesma atitude que a civilização cristã, para a qual “a carne é a sede da infelicidade e a fornicção é o maior pecado” (PERROT, 2007, p. 77).

Se, como grupo, as prostitutas estiveram presentes na Revolução Francesa (1789-1799), por exemplo, reivindicando seus direitos e a liberdade de circulação (PERROT, 2007), a delimitação clara dos papéis do homem e da mulher no século XIX (PERROT, 1998) as deixou ainda mais excluídas devido ao Culto à Domesticidade (FRENCH, 2007). Michelle Perrot (1998) exemplifica que, no século XIX, o homem público é o homem político, engajado e lembrado; a mulher pública, no entanto, acaba relacionada à prostituição – o que não passa de uma representação daquilo que a mulher tem a oferecer, quando sai do espaço doméstico: o corpo e a beleza (e não a inteligência e sua capacidade de trabalho). Como a sexualidade da mulher “atemorizava” e era mantida na privacidade do lar, representada pelos polos da avidez e da frigidez, esta última era a justificativa dos homens para procurar o prazer em outro lugar, podendo, assim, satisfazer-se em bordéis e prostíbulos sem macular a família.

Por tudo isso, foi no século XIX que a prostituição se expandiu pela Europa, proporcionalmente à expansão das cidades. Muitas das prostitutas eram oriundas do campo, e havia desde prostíbulos “organizados” a prostitutas “clandestinas”, de rua (como a personagem Bruna) (PERROT, 2007). Perrot (1998) ainda comenta que, sendo o trabalho assalariado o grande impulsionador das mulheres rumo à independência e mesmo à integração às cidades, ter que obter dinheiro à custa de vender o corpo era “a pior das sujeições”. Mas,

Dito isso, prostitutas e cortesãs representavam uma contestação implícita desses “casamentos arranjados” que, para muitas mulheres, aparecia como uma prostituição legal. Ao longo do século, a exigência do casamento por amor se faz cada vez mais insistente. E *mezzo voce*, o desejo de uma livre sexualidade. (PERROT, 1998, p. 112).

Ou seja, embora se trate de uma “profissão” em que a mulher se submete à vontade do homem, ela também pode ser interpretada como transgressora na medida em que obtém dinheiro com isso: a submissão ao homem acontece de qualquer forma nos espaços sociais; a prostituição permite obter dinheiro (e, portanto, certa autonomia) nessa posição subalterna da

mulher. No caso de Brona, foi uma espécie de alternativa à vida doméstica; mesmo assim, suas duas opções – assim como para a maioria das mulheres de classes baixas – eram quase igualmente ruins, já que se casar, submetendo-se a agressões do marido, também seria “prostituição legal”.

No final do mesmo século, já ocorria o “tráfico de escravas brancas” (jovens camponesas trazidas da Europa Oriental); por esse motivo, as feministas opuseram-se à prostituição, vendo-a como símbolo da exploração das mulheres. Na segunda metade do século XX, no entanto, a luta feminista foi em prol das prostitutas, que, como em 1789, “tomaram as rédeas do seu destino”, exigindo as garantias do seguro social por sua profissão. Conforme comenta Sarah Jeffreys (1997), a perspectiva que se instaurou nos anos 1980 e 1990, e que promoveu a troca do termo prostituição por “sex work”, ou “profissionais do sexo”, como se utiliza no Brasil, trouxe a visão de que a prostituição pode ser uma “escolha” e uma forma de “libertação sexual” para mulheres. Muitas feministas ainda permanecem contra a prostituição, mas o acesso aos direitos e o apoio dos direitos humanos torna “cada vez mais difícil expressar a visão de que a prostituição deve ser exterminada” (JEFFREYS, 1997, p. 2). Nas palavras de Perrot (2007, p. 80), “hoje, as feministas continuam divididas entre aquelas que veem na prostituição a suprema alienação do corpo das mulheres, e recusa considerá-la uma profissão, e aquelas que defendem o direito das mulheres de dispor de seu corpo, logo, de vendê-lo”.

No entanto, Jeffreys (1997) aponta para um fator importantíssimo, que parece ser deixado de lado quando tratamos a prostituição como “carreira”, e o que a faz questionar a luta feminista por tratar essa “profissão” como respeitável. Qual é o papel dos homens que contratam esses serviços? A pesquisadora enfatiza que é preciso uma *ideia* para que o homem faça uso de uma mulher na prostituição. Essa ideia é, para ela, uma construção social baseada na subordinação da mulher ao homem, e é a seguinte: “a mulher existe para ser usada dessa maneira, essa é uma forma possível e apropriada de usá-la”¹⁰⁹ (JEFFREYS, 1997, p. 3). Aceitar a prostituição - ou, como Jeffreys (1997) prefere, as mulheres prostituídas, porque elas são passivas à vontade de alguém, na maioria dos casos - como natural e aceitável indica que aceitamos também a exploração e os abusos que muitos homens infligem a essas mulheres. Por isso, dizer que se trata de uma “profissional do sexo”, como chamamos no Brasil, exclui o papel do homem nessa situação em que a mulher está colocada. Se a ideia que mencionamos no parágrafo anterior não existisse, talvez essa “carreira” também não.

Em certa medida, a construção e a representação da personagem Brona/Lily na série

¹⁰⁹ No inglês original: “woman exists to be so used, that it is a possible and appropriate way to use her”.

toma partido contra a prostituição, ao mostrá-la como única saída de muitas mulheres. A prostituição é, na maioria das vezes, motivada pela miséria e pela solidão – se Brona pertencesse à burguesia, talvez tivesse conseguido alcançar alguma escolaridade e acessado outra profissão que não essa. Além disso, ela não teve o apoio da família ao rejeitar o noivo. Jeffreys (1997) usa este como forte argumento contra a prostituição também: embora, no mundo Ocidental, possa haver mulheres que se prostituem “porque querem”, que são protegidas pela lei e que são respeitadas pelos homens, isso não acontece com elas em todo o mundo, e nem em todos os contextos. Ela pondera que, em muitos aspectos, a “universalização” do problema não seja o ideal, porque cada lugar é diferente – argumento que funciona em vários âmbitos do feminismo, mas não neste caso. Para Jeffreys (1997), ao pensarmos assim, ou seja, ao pensarmos que a prostituição não deve ser erradicada, continuamos excluindo o papel do homem. Os americanos de primeiro mundo são brutais com mulheres de terceiro mundo (a pesquisadora traz relatos de prostitutas filipinas para demonstrar o comportamento desses homens). Por quê? Os *johns* [termo usado pelas prostitutas para referirem-se aos homens que pagam para usarem seus corpos, generalizando-os] não são diferentes – mesmo quando oriundos de um país em que a prostituição é “respeitada”. Eles aprenderam a ser maus e a desprezar mulheres nos EUA.

Ou seja, a *ideia* da prostituição está presente; pode ser que a legislação norte-americana não permita certos excessos aos homens *lá*, mas eles o praticam por meio do turismo sexual, em outros países¹¹⁰. Desse modo, prostituir-se consiste na última saída da mulher, “acompanhada de uma exploração, ou mesmo de uma superexploração, do corpo e do sexo das mulheres, o que coloca em questão o comércio do corpo das mulheres” (PERROT, 2007, p. 77). Jeffreys (1997) comenta que a prostituição do século XIX foi muito romantizada por sexólogos da década de 1960 e 1970 (período da revolução sexual), sendo descrita como “glamorosa e excitante” (JEFFREYS, 1997, p. 55), o que contribuiu para justificar a existência da prática até hoje – alegou-se, por exemplo, que a sexualidade feminina era verdadeiramente liberada por meio da prostituição, e que tais mulheres podiam, através dessa carreira, expressar seus desejos e satisfazer o homem, também. Se fosse essa a perspectiva proposta na série, no entanto, sem dúvida Lily não teria constituído um exército de mulheres ansiosas por vingarem-se dos homens. Ao convocar suas antigas companheiras à casa de Dorian, o discurso de Lily é bastante enfático:

¹¹⁰ Jeffreys (1997) traz depoimentos de algumas entrevistadas, que revelam a série de humilhações a que foram submetidas. Outra problemática muito atual envolve o tráfico de mulheres, uma prática que também se embasa e lucra com a *ideia* da prostituição, uma luta das feministas que corrobora os argumentos de Jeffreys (1997) pela erradicação da prostituição.

Não somos mulheres que rastejam, não somos mulheres que se ajoelham – e por isso seremos chamadas de radicais. Revolucionárias. Mulheres que são fortes e que se recusam a ser degradadas, e escolhem proteger a si mesmas são chamadas de monstros. Esse é o crime do mundo, não o nosso.¹¹¹ (T3E6).

Kylie Boon (2019) aponta que esse discurso de repulsa aos homens é uma reação associada, no *Segundo Sexo*, de Beauvoir (1980), à noção de que a mulher estaria se defendendo contra a imanência imposta a ela pela sociedade ordenada pelos homens: é preciso destruir a superioridade masculina para poder abrir espaço e sair da inferioridade a que as mulheres são submetidas.

Extasiadas com tal olhar sobre elas, o séquito de prostitutas de Lily faz uso do único elemento que realmente tem como vantagem em relação às demais mulheres – poderem sair à noite, entregarem seus corpos – para saciar o desejo de vingança ao matar os homens que desrespeitam qualquer uma de suas iguais. O discurso de Lily, que, no episódio seguinte, manda suas seguidoras de volta às ruas sob a fala “Encontrem um homem mau [...] e tragam-me sua mão direita! Provem sua lealdade a mim!”, é claramente evocador do poder das mulheres independentes e, portanto, amigável ao discurso feminista. No entanto, Green (2017) aponta que ela rejeita o “feminismo” no contexto de sua época, por conta de um momento importante da série, dessa vez no episódio três da terceira temporada. Ela está com Justine, a primeira integrante do seu exército (“Ela tem a fúria, e o ódio, e a perda”, ela descreve, justificando a Dorian a escolha por Justine), em um café, quando se deparam com um pequeno protesto das sufragistas. “Elas pensam como você, as sufragistas” diz Justine. “Não. Nossos inimigos são os mesmos. Mas elas buscam igualdade.” “E nós?”, pergunta a jovem. “Supremacia”. Lily ainda argumenta:

Levantar placas não é o caminho. Como se conquista qualquer coisa nessa vida? Pela artimanha, pelo roubo, pelo envenenamento, pela garganta, silenciosamente cortada no escuro da noite, pelo acúmulo silencioso e cuidadoso de poder.¹¹² (T3E3).

Conforme pondera Kylie Boon (2019, p. 81), para Lily, o movimento tem pouca importância para seu crescimento como mulher, e é nesse momento que “vemos sua personalidade monstruosa desenvolvendo-se com ambições de desafiar as normas através do

¹¹¹ No inglês original: “We are not women who crawl, we are not women who kneel. And for this we will be branded radicals, revolutionists. Women who are strong and refuse to be degraded and choose to protect themselves are called monsters. That is the world’s crime, not ours.”

¹¹² No inglês original: “Waving placards is not it. How do you accomplish anything in this life? By craft, by stealth, by the throat, quietly slit in the dead of the night, by the careful and silent accumulation of power.”

uso de violência extrema”¹¹³. É nesse momento que Lily demonstra suas intenções em relação aos homens, de forma geral – e ter poder *sobre* os homens não era, nem nunca foi, um dos ideais dos movimentos feministas. É a partir dessa vontade de destruir os homens que ela se distancia dos ideais feministas de igualdade e ingressa na seara de “monstro” mesmo levando em conta os “valores” dos dias atuais.

French (2007) argumenta, no entanto, que mesmo as mulheres que não apoiam o feminismo de forma manifestadamente política (e que, muitas vezes o rejeitam), tornam-se feministas na medida em que *agem* de forma a promover acessos a mulheres que outrora não o tinham. Por esse viés, Lily Frankenstein se mostra inovadora em seu contexto histórico: se o movimento feminista existia na época, limitava-se às mulheres de classe média (FRENCH, 2007; HOBSBAWM, 2001) – embora muitas delas reconhecessem as necessidades das mulheres das classes trabalhadoras, também, isso não incluía as prostitutas, porque elas não estariam inseridas no espaço tradicional dentro do qual as mulheres argumentavam por direitos iguais, ou seja, o espaço “natural” das mulheres (FRENCH, 2007). Segundo French (2007), as “reformas” nos direitos das mulheres aconteceram, no século XIX, porque “sua base de poder – o lar e a igreja – eram considerados suas esferas legítimas. Ao adotar uma retórica de domesticidade e pureza, elas contornaram as estruturas e instituições masculinas estabelecidas, que não as perceberam como uma ameaça, de início”.¹¹⁴ (FRENCH, 2007, p. 253). Mais ou menos semelhante à estratégia inicial de Lily em relação a Victor, as feministas (assumidas ou não) mantiveram-se, em certa medida, como defensoras de valores relacionados a pudores e sexualidade – para as quais o grupo das prostitutas representava, evidentemente, o oposto, e, portanto, era excluído. “Tais crenças, junto a padrões de classe e raça, levaram as mulheres a rejeitar outras mulheres”.¹¹⁵ (FRENCH, 2007, p. 253). Nesse sentido, o movimento uniu e fragmentou mulheres ao mesmo tempo. A personagem Lily olha para essas mulheres excluídas e compadece-se delas, pois sabe dos sofrimentos e da humilhação que as prostitutas precisam enfrentar, propondo uma revanche contra a exploração de seus corpos. Ao exigir que encontrem um homem mau, ela assim os descreve: “Um marido infiel, um amante agressivo, um déspota

¹¹³ No inglês original: “we see her monstrous character developing with the ambitions to challenge the norms by utilizing the extremities of violence”. A violência foi usada como recurso pelas sufragistas inglesas, por exemplo, ao depredarem locais e explodirem bombas para terem visibilidade. No entanto, não houveram atentados com mortes de homens (que se saiba). A almejada visibilidade só aconteceu com a morte de Emily Davison, que se atirou em frente ao cavalo do rei George V num hipódromo, enquanto estava sendo filmada. A mídia finalmente as escutou. Esta história é contada no filme *As sufragistas* (dirigido por Sarah Gavron, 2015).

¹¹⁴ No inglês original: “their power base – home and church – was considered their legitimate sphere. Adopting a rhetoric of domesticity and purity, they circumvented established male authority structures and institutions, which did not at first perceived them as a threat.”

¹¹⁵ No inglês original: “Such beliefs, along with biases of class and race, led women to disavow other women”.

rico” (T3E7) – porque as prostitutas “acessam” os piores homens com maior facilidade e seleção, e Lily também protege e/ou liberta outras mulheres, não apenas as prostitutas, ao livrar-se deles (o “marido” não é infiel a *elas*, afinal). Lily executa uma espécie de feminismo despatriarcalizado porque não atribui gênero, raça ou classe específica a seu inimigo homem – eles devem ser executados porque tratam as mulheres como inferiores a eles, não importa quem sejam; assemelha-se, portanto, às vertentes dos movimentos feministas contemporâneos.

Nesse sentido, Lily novamente executa algo proposto na teoria de Haraway (2009) acerca do feminismo, que diz respeito à necessidade de superar a ideia de que “ser mulher” deva unir naturalmente as mulheres. Ao longo da trajetória do feminismo, que conseguiu o reconhecimento de que gênero (bem como raça e classe social) é social e historicamente constituído, tem ficado cada vez mais evidente que existem diversas identidades entre as mulheres, o que leva a uma “dolorosa fragmentação entre as feministas” (HARAWAY, 2009, p. 47), e, por isso, o fato de ser mulher não tem sido mais razão suficiente para uma união. Mas Haraway (2009, p. 48) propõe uma outra resposta a essa crise: “a coalizão – a afinidade ao invés da identidade”. É evidente que Lily Frankenstein, no século XIX, ainda tem muito em comum com todas as demais mulheres, por serem subjugadas à vontade masculina – ela enfrenta isso de três formas até libertar-se. Primeiro, sendo mulher em uma classe social baixa e que recusa submeter-se ao casamento, virando prostituta; depois de ser trazida de volta à vida, novamente se submete às vontades de Victor, sendo vestida, alinhada e devendo comportar-se conforme o *molde* social que ele, homem, impõe. A terceira forma de submissão vem da razão de sua própria existência: ela só volta à vida porque existiu uma demanda masculina para que isso acontecesse – e sob a exigência de ser bela na aparência (T1E4).

Lily experiencia as vivências de muitas mulheres: Boon (2019, p. 81) aponta que “sua fúria é alimentada por ter observado e experimentado em primeira mão, quando era Brona, como a sociedade e os homens tratam mal as mulheres”¹¹⁶, e por isso também sente que deve protegê-las de maridos infiéis ou de déspotas ricos – os quais ela conhece porque são os que acessam o serviço da prostituição. Nos moldes do feminismo sugerido por Haraway (2009), Lily elabora uma coalizão por “afinidade” (pois Lily não é mais prostituta), convocando as prostitutas que foram, portanto, da mesma forma que ela, tratadas como objetos sexuais, para impor sua vingança aos homens que causam mal a qualquer mulher.

Ainda é importante retomar a relação metafórica que existe entre a criação da humanidade segundo o mito judaico-cristão e a figura de Victor Frankenstein como criador

¹¹⁶ No inglês original: “Her rage is fuelled by having observed and experienced first-hand as Brona how society and men mistreat women”.

dessa nova forma humana (ou sobre-humana), já que Lily encaixa-se perfeitamente no arquétipo de Lilith, a primeira esposa de Adão. Essa figura da mitologia judaica, mencionada no Talmude (MELTON, 2003), que é insinuada no texto bíblico do Gênesis¹¹⁷, teria sido criada do mesmo barro de Adão (e não a partir dele, sendo, portanto, sua igual). Ao recusar-se a deitar sob o esposo durante a relação sexual (MELTON, 2003; PERROT, 2007), de forma emblemática, recusando-se a ser subserviente, Lilith abandona Adão, bem como o Jardim do Éden, mesmo após a insistência de três anjos para que ela voltasse. Ela é vista como figura maligna, e teria dado à luz a prole demoníaca de Adão fora do Éden (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2018) – ou seja, por seu comportamento insubordinado, foi fadada a representar o lado negativo da humanidade, chegando à exclusão até mesmo bíblica¹¹⁸. Da mesma forma, Lily, nos dois momentos de sua vida, rejeitou subjugar-se à vontade masculina de domínio sobre ela – na primeira vez, por negar-se a casar com um homem agressivo, a sujeição de Brona à prostituição é semelhante à de Lilith, pois ambas acabam permanecendo à margem da “humanidade”, por não aceitarem as regras impostas a seu gênero¹¹⁹. Ao ser reanimada, Lily novamente se aproxima da representação de Lilith – criada de forma igual à de seu pretenso companheiro, John Clare, ela não aceita submeter-se à vontade dele ou a de seu criador. Reconhecendo em Dorian Gray um semelhante, compartilha com ele sua empreitada ao organizar o exército de prostitutas. De início, a curiosidade de Dorian leva-o a admirá-la e apoiá-la; assim ele a descreve: “Ela é mais poderosa do que qualquer homem, e não está totalmente viva” (T3E6).

Lily extrapola o âmbito doméstico (ao abandonar a vida “tradicional” com Victor) e, por sua própria existência *post-mortem*, rejeita qualquer relação com a religiosidade (afinal, ela é um ultraje às religiões, tão constritoras das mulheres), para abraçar o espaço *fora* das esferas consideradas legítimas para mulheres, assim como fez Lilith: a esfera das mulheres “públicas”. Seu olhar para essa classe excluída, da qual participara, projeta-a como feminista à frente de seu tempo. Por isso – e talvez por superar algumas diferenças de gênero ao associar-se com um homem –, ela acaba falhando em sua empreitada. Dorian entedia-se com o sucesso da parceira

¹¹⁷ No livro do Gênesis, 1:27, assim se lê: “E Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou; e os criou homem e mulher”. Mas é apenas no final do capítulo dois do mesmo livro que Adão reclama de não ter “uma auxiliar que lhe fosse semelhante”, sendo Eva, então, criada a partir de sua costela. Ou seja, pode-se interpretar que houve, antes de Eva, uma mulher criada do mesmo barro de Adão - Lilith.

¹¹⁸ De fato, a sexualidade da mulher, assim como todo o seu comportamento, deveria ser subalterno ao homem – assim, uma mulher criada a partir dele (Eva) parece mais adequada, e talvez por isso, mantida nos textos sagrados.

¹¹⁹ É por esse viés, inclusive, que feministas, por um lado, tendem a reconhecer a prostituição como uma forma de subversão, como vimos: já que a exploração do corpo feminino é feita de tantas formas, conforme aponta Perrot (2007, p. 77), nas condições de estar sempre temendo o estupro e a agressão por parte dos homens, “a sexualidade venal seria quase que um progresso (se ela se limitasse à remuneração de um ‘serviço sexual’)”.

(diante da pilha de mãos direitas que o exército de prostitutas traz a sua casa), e também fica incomodado com a excessiva proximidade de Lily com Justine. Muito embora Lily reconheça em Dorian um igual, ele não compreende as problemáticas enfrentadas por uma mulher porque não é uma mulher. Kylie Boon (2019) também analisa esse momento de embate (entre Dorian e Justine) sob a perspectiva de Beauvoir (1980), que afirma que mulheres *não são* homens: “Lily e Justine tornam-se mulheres que abraçam suas identidades tanto como mulheres quanto como seres humanos. Lily parece reconhecer que ela é diferente de Dorian e que ele não pode compreender certas experiências das mulheres”¹²⁰ (BOON, 2019, p. 82). Dorian quer uma aliança, e pergunta: “É toda a humanidade que você despreza, ou só os homens?”; percebendo a escolha de Lily por Justine, ele acaba por entregá-la “de volta” a Victor, dizendo-lhe: “Você deveria mudar” (T3E7).

Dorian a trata como os homens tratavam as mulheres de então: um objeto, uma propriedade – “o marido era dono de sua mulher”¹²¹ (FRENCH, 2007, p. 132). Tal qual um marido cujo casamento não pôde ser consumado, ele a devolve a seu “pai”. Assim Dorian explica o desaparecimento de Lily a Justine: “Ela pertence a Frankenstein agora. Sua esposinha obediente. Dei-a a ele. Milagres da Modernidade. Por todo o seu ardor, por todo o seu poder furioso, sua valorosa líder foi domada por umas gotas de líquido”¹²² (T3E8). Justine retruca dizendo que nenhum homem poderia derrotá-la, mas Dorian ignora e arremata: “Você teve sorte. Pôde espiar a liberdade, e isso é mais do que a maioria jamais conseguiu”¹²³. Desse modo, Justine, assim como as demais prostitutas, sem sua liderança, retornam, derrotadas, à vida que levavam.

4.4 LILY COMO MONSTRO SEXUAL E POLÍTICO

Green (2017, p. 6) pontua que o grande obstáculo de Lily como força de resistência é que “ela permanece como objeto de desejo masculino”¹²⁴. Victor Frankenstein é insistente em sua intenção de “recuperar” Lily, foco do seu desejo romântico, e a quem Lily permite viver: “Deixe-o viver com aquilo que criou... uma raça de monstros”, ela diz a Dorian (T2E10). O que

¹²⁰ No inglês original: “Lily and Justine become women who embrace their identity as both women and human beings. Lily appears to acknowledge that she is different from Dorian and he cannot comprehend certain experiences of women”.

¹²¹ No inglês original: “The husband owned his wife”.

¹²² No inglês original: “She’s Frankenstein’s now. His obedient little bride. I gave her to him. Miracles of the Modern Age. For all her fire and all her furious power, your valiant leader was snuffed out by a few drops of liquid”.

¹²³ No inglês original: “You’re lucky. You have glimpsed at liberty, and that is more than most had ever known”.

¹²⁴ No inglês original: “she remains throughout an object of male desire”.

nos conduz ao aspecto de monstro representado por essa mulher – termo usado com recorrência para referir-se às criaturas de Frankenstein, na série.

A primeira aproximação de Lily com a figura do monstro acontece (antes de sê-lo por ter sido trazida dos mortos de volta à vida, conforme veremos, porque ela representa o rompimento das leis da natureza) pelo fato de ser *mulher*. Rosi Braidotti (1994) aponta que, se considerarmos monstros como entidades anômalas, elas figuram nos estudos científicos como aquele que é diferente, da mesma forma que a mulher é tratada como diferente, ou “o Outro” (BEAUVOIR, 1980), tendo o homem do sexo masculino como sendo a regra, ou o normal, e a mulher como anômala, ou monstro. Braidotti (1994, p. 79) ainda explica que a associação de mulheres com monstros é encontrada desde Aristóteles, e que a postura de colocar a mulher como diferente, usando essa “diferença como marca de inferioridade, permaneceu constante no discurso científico ocidental”¹²⁵. Ela aponta que essa lógica parte do pressuposto da dualidade – questão criticada por Haraway (2009) – propagada pela misoginia, “um sistema construído que requer a diferença como pejorativa de modo a erigir a positividade da norma¹²⁶”, e no qual a mulher é diferenciada e inferiorizada. Mesmo a filosofia coloca a relação com o feminino como sendo dessacralizada, sub-humana, como se a mulher fosse um inimigo da humanidade, um externo: um “outro”.

Dessa forma, apenas por ser mulher, Lily já representa uma anomalia no espaço sociotemporal misógino em que ela existe, e tal perspectiva de discussão também promoveria terreno fértil de análise acerca da personagem. No entanto, verificamos sua trajetória na expansão dessa monstruosidade: da monstruosidade velada que ela constitui por ser do sexo feminino, para a monstruosidade extrapolada através de seu rompimento com as normas impostas a seu gênero. Assim, Lily vai muito além de ser monstro *apenas* por romper as leis da natureza relacionadas à vida e morte, ou *apenas* por ser mulher. Ela se constitui como *mulher* e *monstro*, uma espécie de excesso do conceito.

Por um outro viés, Lily é uma nova figura de monstro porque não se constitui como *esteticamente* anômala. A ciência da teratologia, ou seja, a ciência que estuda monstros (BRAIDOTTI, 1994), constituiu-se justamente no século XIX, a partir do sistema de classificação de monstruosidade instaurado por Geoffrey Saint-Hillaire (1772-1844), que “determinava malformações do corpo em termos de *excesso*, *falta* ou *deslocamento dos*

¹²⁵ No inglês original: “difference as a mark of inferiority, remained a constant in Western scientific discourse.”

¹²⁶ No inglês original: “a tightly constructed system that requires difference as pejoration in order to erect positivity of the norm”.

órgãos”¹²⁷ (BRAIDOTTI, 1994, p. 78). Enquanto o primogênito de Frankenstein se encaixa nesse perfil, deixando sua monstruosidade visualmente evidente e sendo repellido pela sociedade, Lily contorna esse aspecto, porque reproduz fisicamente o meio humano que habita. Enéias Tavares e Bruno Matangrano (2016) apontam para a humanização de monstros como estratégia da série *Penny Dreadful*; embora não discutam a figura de Lily, eles argumentam que “a natureza do monstro permanece em constante mudança, já que o homem muda, e assim seu modo de viver”. No século XXI, as “malformações congênicas” não são mais monstruosidades; elas são aceitas cientificamente e respeitadas socialmente. Nesse sentido, Tavares e Matangrano (2016) ainda apontam a beleza como fator que humaniza o monstro, e que cria um novo paradigma de monstruosidade. Desse modo, Lily converte-se em novo monstro como produto atual por causar medo em função de seus impulsos femininos externalizados abertamente no século XIX – não necessitando apelar para a aparência anômala, sendo bela.

David Castillo (2014) explica a etimologia da palavra monstro, que tem sido traçada a partir da noção latina de *monstrum*, *mostrare* – ou seja, mostrar, revelar, expor, descobrir. Há também a possibilidade de vinculá-la ao verbo latino *monere*, que significa “advertir”, “admoestar”, referência feita aos nascimentos anormais que poderiam prevenir desastres. Seja o termo associado a *mostrare* ou a *monere*, no entanto, “monstros têm sido ‘lidos’ como *corpos carregados de significado* pela maior parte da história da cultura ocidental”¹²⁸ (CASTILLO, 2014, p. 09). Castillo ainda pontua que a antiguidade trazia referências a *monstros* como criaturas híbridas, que não necessariamente eram más, como, por exemplo, o centauro ou o Pégaso. No entanto, conforme a dualidade das tradições judaico-cristãs foram dominando o ocidente, “a hibridez, a anormalidade e a travessia de limites foram sendo cada vez mais associados à transgressão, à deformidade moral e às intenções maléficas”¹²⁹ (CASTILLO, 2014, p. 9). Desse modo, verificamos a seguir as características de Lily que condizem com tais aspectos.

Donna Haraway (2009, p. 39) menciona a obra de Shelley em seu “Manifesto” para exemplificar que, “diferentemente das esperanças do monstro de Frankenstein, o ciborgue não espera que seu pai vá salvá-lo por meio da restauração do paraíso, isto é, por meio da fabricação de um parceiro heterossexual, por meio de sua complementação de um todo”. E assim Lily se

¹²⁷ Para Braidotti (1994), a própria constituição da teratologia, no século XIX, é indicativa paradigmática da forma como a racionalidade científica lidou com as diferenças no corpo.

¹²⁸ No inglês original: “monsters have been ‘read’ as *bodies pregnant with meaning* for much of the history of Western culture”.

¹²⁹ No inglês original: “hybridity, abnormality, and the crossing of boundaries were increasingly associated with transgression, moral deformity, and evil intent”.

comporta, ao ser procurada por Victor, inconsolável por ter sido “abandonado” por ela. “Não preciso de nenhum homem para me salvar” ela diz, e arremata “Eu te criei, mais do que você me criou” (T03E02), ciente de que Victor havia se apaixonado por ela – ou, pela figura dócil que ela mesma elaborara. Chocado com tamanha mudança e incapaz de aceitar que ela possa constituir uma identidade própria (e não ser mais a “prima do interior”, na narrativa imaginária que ele elaborara), ele ainda procura uma alternativa com Dr. Jekyll, que discutiremos a seguir.

Dessa forma, a questão de ter ou não ter uma “origem” única, aspecto discutido por Haraway (2009), também está bem representada por Lily Frankenstein. Segundo a crítica, “as narrativas de origem, no sentido “ocidental”, humanista, dependem do mito da unidade original [...] a partir da qual a diferença deva ser produzida e arregimentada, num drama de dominação crescente da mulher/natureza” (HARAWAY, 2009, p. 38-39). De fato, Lily se assemelha a Lilith, parte da narrativa de origem judaico-cristã, mas a aproximação acontece porque Lily, assim como Lilith, *não obedece* à ordem dessa narrativa de origem. A socióloga entende que o ciborgue pula o estágio de busca por essa narrativa, pois não faz parte de qualquer narrativa “que faça apelo a um estado original”, tal como faz Lily Frankenstein, que se constitui de criatura ressuscitada, desvinculada de qualquer outro mito criador já existente – e que rejeita, com ironia, seu pretense “criador”. Diferentemente de Lilith, Lily não aceita a sina do esquecimento a que seria fadada – seu impulso monstruoso está em querer *mostrar*¹³⁰ ao mundo a que veio, denunciando e levantando-se contra o patriarcado a que as mulheres estão subjugadas. Green (2017, p. 6) assim a descreve: “uma mulher cujo corpo era usado por incontáveis homens e depois reanimado para servir objetivos científicos masculinos, Lily inverte as condições sob as quais seu corpo deve ser usado, e passa a instigar uma nova técnica própria¹³¹”. “Lily abraça seu poder tanto como imortal quanto como mulher, canalizando sua fúria em um levante com sede de sangue”¹³², aponta Kylie Boon (2019, p. 81), relacionando o perfil de Lily novamente com o conceito de Beauvoir (1980) que diz que toda opressão cria um estado de guerra.

Para o desesperado Victor, que sofre pela primeira vez uma desilusão amorosa, e para quem a ciência sempre teria uma solução, Lily está nada além de doente. Ao reaproximar-se do

¹³⁰ Ênfase no termo *mostrar* por remeter a uma das possíveis origens etimológicas da palavra *monstro*: do latim, *mostrare*, aquilo que mostra, revela e desvela, como é explicado a seguir.

¹³¹ No inglês original: “a woman whose own body has been used by countless men and then reanimated in the service of male scientific achievement, Lily inverts the terms in which her body has been put to use, and sets out to instigate a ‘new’ technique of her own”.

¹³² No inglês original: “Lily embraces her power both as an immortal and woman, channelling her rage into a bloodthirsty uprising.”

antigo amigo Dr. Jekyll¹³³, que “cura” doentes mentais com uma espécie de elixir, e que representa o “poder da pseudo-ciência institucionalizada” (GREEN, 2017, p. 3), Victor acredita que o comportamento de Lily em busca de liberdade e autonomia seria um transtorno psicológico curável sob seus cuidados. Tendo-a recebido de Dorian, ele a prende nos subterrâneos do manicômio de Londres, onde pretende aplicar-lhe o elixir.

Em termos históricos, Lily também encarna um dos grandes temores representados na arte e nas produções escritas de muitos homens da época – uma nítida resposta à emancipação eminente das mulheres. French (2007) traz textos e escritores (Krafft-Ebing, 1886; Proudhon, 1858) que, na metade final do século XIX, manifestaram que a mulher teria prazer em ser submissa e sentir dor, tendo o masoquismo em sua natureza (no homem, tais sensações de prazer, atribuídas à dor física, seriam uma perversão). Desse modo, e por essa lógica, o estupro poderia ser entendido inclusive como “*melhor* do que sexo consensual”, para que o homem não libertasse a sexualidade feminina: dessa forma, o impulso sexual permanece sendo apenas masculino. Se esse impulso fosse libertado nela, ele tornaria a mulher excessivamente erótica, fraca em sentimentos maternos, astuta e audaciosa, além de despertar seu instinto criminal inerente (FRENCH, 2007). Elas se tornariam dominadoras, de forma sutil ou à força, e seu comportamento se assemelharia ao do sexo oposto: um ultraje para a sociedade. Sendo a ficção gótica e de horror o espaço de externalização desses temores sociais, Lily faz o que os homens temem no espaço temporal de *Penny Dreadful*: por meio do seu impulso sexual autônomo, ela primeiro manipula Victor, ao enredá-lo romanticamente, para depois salientar seu “instinto criminal inerente”, ao matar sua primeira vítima durante o ato, libertando seus impulsos, assemelhando-se também pelo viés sexual e metafórico aos homens e sendo, portanto, uma ameaça: um monstro.

O fato de Lily sair das esferas tradicionais das mulheres – escapar da domesticidade sem apelar à religiosidade - a fez ser “vista” e perseguida pela contraparte masculina. Lily rejeita os papéis atribuídos às mulheres de forma escandalosa: mesmo quando “associada” a Dorian, era ela a líder do grupo, deixando-o em segundo plano. Por todos esses aspectos, ela é considerada desequilibrada – uma espécie de monstro, por seu comportamento transgressor. Lily é, como aponta Green (2017), a única mulher da série a apresentar desejos políticos – o que a torna anômala por almejar a esfera pertencente aos homens, a esfera do poder; a esfera pública. “Depravada, debochada, lúbrica, venal, a mulher – também se diz a “rapariga” – pública é uma “criatura”, mulher comum que pertence a todos” (PERROT, 1998, p. 7). Embora ela assim

¹³³ Intertextualidade com a obra *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, em português, *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, publicado pela primeira vez em 1886.

pudesse ser vista, ela recusa-se a ser assim tratada (como pertencente a todos, relacionada, portanto, à prostituição).

Ela encarna, tanto através de sua sexualidade que não é reprimida quanto através de seus ímpetos políticos de justiça (ou vingança), que extrapolam a esfera privada a que devem ser limitadas as mulheres, todos os temores sociais relacionados àquilo que chamariam (talvez metaforicamente) de monstruoso no século XIX: “a anormalidade do monstro passou a ser amplamente interpretada na cultura europeia como o desafio da lei, seja da lei natural ou de ordem moral e política”¹³⁴, segundo Castillo (2014, p. 162). Nesse sentido, inclusive, Lily também representa o desafio da ordem natural, por ter sido ressuscitada e agora ser imortal.

Quando Victor tenta justificar o comportamento de Lily como de uma doença, ele entende que assim pode curá-la e não desiludir seus ideais românticos em relação a ela. A “cura” consistiria em controlar esses impulsos (sexuais e políticos), e Victor representa o típico raciocínio masculino da época, ao aplicar a lógica apresentada por French (2007) de que o homem precisa controlar a mulher, já que, se a mulher mudar seu papel social, os homens precisariam fazê-lo também. “Somente o que é uma ameaça precisa ser controlado”¹³⁵ (FRENCH, 2007, p. 313) e, dessa forma, Victor, com sua estratégia de “cura”, quer ter Lily novamente sob controle. “Vamos transformá-la em uma mulher de verdade”¹³⁶ (T3E7), ele diz. Ele representa, em suas atitudes, a incapacidade dos homens em aceitar a independência da mulher.

Lily entra em pânico diante do que Victor pretende fazer (T3E8). Victor tenta argumentar com ela enquanto está prestes a injetar-lhe o elixir: “Você e eu seremos felizes juntos!”, “Você não vai morrer”¹³⁷, ao que ela responde: “É pior do que isso. Eu serei desfeita. Me tornarei uma não-pessoa. Eu preferiria morrer como sou do que viver como sua esposinha obediente”¹³⁸. Lily demonstra que reconhece por completo as condições de sua existência quando afirma, ao ser chamada por Victor de “milagre”: “Eu era uma oferta para sua Criatura, para poupar a *sua* vida. Mas mesmo aquele grande demônio provou ser mais humano que você”¹³⁹. De fato, Lily foi criada porque Victor estava sob ameaça de seu primogênito, John Clare; da mesma forma que a obra original de Mary Shelley nos leva à reflexão sobre quem é

¹³⁴ No inglês original: “the abnormality of the monster would come to be widely interpreted in European culture as defiance of law, whenter it be natural law or the established political and moral orders”.

¹³⁵ No inglês original: “only what constitutes a threat needs to be controlled”

¹³⁶ No inglês original: “We’re going to make you into a proper woman”.

¹³⁷ No inglês original: “You and I will be happy together”, “you are not going to die”

¹³⁸ No inglês original: “Worse. I shall be unmade. Become a non-person. I would rather die who I am than live as your demure little wife”.

¹³⁹ No inglês original: “I was an offering to your Creature, to spare your life. But even that great demon was proven to be more human than you”.

o verdadeiro “monstro” da história em *Frankenstein*, a personagem de Lily conduz o telespectador a essa conclusão, e reconhece-se como mero objeto de troca, apontando Victor como verdadeiro monstro (moral).

Depois de usar os recursos de argumentação possíveis (“Você criou a vida, deixe-a viver!”¹⁴⁰), sem conseguir persuadir Victor para que desista de injetar-lhe o elixir produzido com Dr. Jekyll – porque ele a entende como doente –, a personagem derrama lágrimas de desespero, ao dar-se conta de que o “elixir” que lhe será dado afetará sua memória anterior. Lily relata então o que a faz finalmente revelar emotividade (T3E8): em sua época como prostituta, ela teve uma filha, que acabara morrendo de frio. Bona precisara sair para trabalhar, porém, fora agredida por um dos “clientes”, perdendo os sentidos; ao retornar a si, sua filha já havia falecido, porque o fogo que a estava aquecendo havia se apagado.

As condições da perda da filha também revelam todas as mazelas a que uma prostituta está sujeita, emocional e fisicamente: precisar deixar a criança para trabalhar; sofrer agressões físicas, não ter com quem contar. “Há feridas que nos fazem ser quem somos, mas sem elas nós não existimos¹⁴¹”, ela diz (T3E8). O relato de Lily, ao final da série, explica muito de seu comportamento de repulsa dos homens e do que eles representam para as prostitutas. Conforme aponta Boon (2019, p. 84),

o impacto dos outros, suas próprias ações e o jeito como a sociedade trata as mulheres nessa narrativa em particular sombreou-a ao longo das duas vidas [de Bona e de Lily]. Ela, como personalidade em transformação, refletiu a natureza monstruosa de sua sociedade.¹⁴²

No entanto, Lily apega-se à lembrança da filha com amor verdadeiramente maternal. Ao ter dito que se tornaria uma “não-pessoa” sob efeito do elixir de Victor (afinal, para tornar-se uma não-pessoa, é preciso ter sido uma pessoa), reconhece em si sua humanidade, representada pelo apego à lembrança da filha.

Num encerramento condizente com os padrões da personagem de Victor – o cientista insistente, o médico determinado a curar –, as lágrimas de Lily não surtiriam efeito; ela seria “curada” de sua doença psicológica e tornar-se-ia a mulher subjugada de antes. No entanto, enquanto essa possibilidade mantém Victor no comando do destino de sua criatura, também o faz permanecer dentro de *sua* forma de monstro: aquele que não tem humanidade ou

¹⁴⁰ No inglês original: “You created life, so let it live”

¹⁴¹ No inglês original: “There are scars that make us who we are but without them we do not exist”.

¹⁴² No inglês original: “The consequence of others, her own actions and the way society treats women in this particular narrative has shadowed her throughout both lives. She, as a character in her becoming, has reflected the monstrous nature of her society”.

sensibilidade, ou empatia, assim como a própria Lily apontou. Conforme discute Boon (2019), a crueldade de Victor está em querer obrigar Lily a retornar a uma existência imanente, sob a perspectiva de Beauvoir (1980), na qual ela não será mais capaz de acessar e conduzir propósitos escolhidos por ela de forma livre. Em seu ímpeto de responsabilizar-se pela mulher-monstro que criou (“Eu te dei a vida. Você era perfeita [...]. Você era um milagre!”¹⁴³), já que ele não foi capaz de responsabilizar-se devidamente por seu primogênito, ele também retirará o que há de mais humano em Lily – suas memórias, mantendo-se como o monstro-homem (dentro do conceito de monstro “moral”, conforme discutimos, na obra de Shelley) que impõe sua vontade à mulher.

No entanto, Victor decide escutá-la e, sensibilizando-se, liberta-a, dizendo: “É muito fácil sermos monstros. Vamos tentar ser humanos¹⁴⁴”. Esse movimento de Victor traz certa redenção à sua personagem, inclusive no contexto da obra original; ele finalmente abandona sua monstrosidade moral – representada em sua tentativa de forçar Lily a retornar a seu estado imanente, conforme pondera Boon (2019) – ao reconhecer e respeitar a humanidade de Lily, aceitando sua vontade de não se relacionar romanticamente com ele, deixando-a “viver”. Tavares e Matangrano (2016, p. 214) corroboram essa lógica: “subjugar-se ao poder do outro, às palavras do outro, diminui em si sua ‘monstrosidade’.”

Veronica Rosemberger (2013, p. 55), ao discutir a relação de criadores e suas criaturas em três romances góticos – a saber, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson e *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde –, aponta para o aspecto cíclico dessa relação: “quando o criador falha com a criatura, a criatura falha promovendo também a queda do criador. Esse ciclo é claramente apresentado nesses três romances, mas não é limitado à literatura”¹⁴⁵. Boon (2019, p. 85) também pondera que “Lily e Victor são, portanto, vítimas um do outro e de si mesmos”¹⁴⁶. Por isso, quando Victor decide libertar Lily em *Penny Dreadful*, ele rompe o ciclo de relação doentia demonstrado por Rosemberger (2013), alcançando a redenção não só para si, como também para Lily, que talvez passe a situar-se de forma menos agressiva no combate ao patriarcalismo que ela repudia. Esse movimento fica nítido quando Lily, após liberta, não tenta matá-lo. Nesse sentido, também há a representação da teoria de Haraway (2009), que propõe as relações “em rede”: ao invés de tentarem destruir-se (Victor e Lily), eles aceitam a existência do diferente – a aliança, ou a

¹⁴³ No inglês original: “I gave you life. You were perfect [...] You were a miracle!”

¹⁴⁴ No inglês original: “It is too easy being monsters. Let us try to be human.”

¹⁴⁵ No inglês original: “When the creator fails the creation, the creation fails, also bringing about the downfall of the creator. This cycle is plainly presented in these three novels but is not limited to literature”.

¹⁴⁶ No inglês original: “Lily and Victor are therefore both victims of one another and of themselves.”

conexão em rede, acontece através do respeito mútuo.

Há outro aspecto importante na fala de Lily, referente a sua filha. Para ter sua personalidade salva, ela precisou apelar à esfera “natural” da mulher, conforme referida por French (2007), ao remeter a sua experiência como mãe. Sua dor é genuína, mas retoma o que French (2007) argumenta ao dizer que as lutas das mulheres do século XIX só alcançaram algum sucesso porque elas o fizeram dentro do espaço socialmente “natural”, ou seja, a religião e o lar, a maternidade. Lily só é reconhecida como *mulher humana* (dentro do conceito da época, conforme vimos) quando apela para o papel de mãe amorosa – a (única) figura feminina respeitada e imaculada pelo homem. De certa forma, ela precisou fazer uso das estratégias tradicionalmente usadas pelas mulheres do período mais uma vez, ofuscando os aspectos entendidos como monstruosos do seu ser. Conforme apontam Fraisse e Perrot (1991, p. 12), “tanto na submissão como na emancipação, a mulher saberá usar essa maternidade como um poder onde se refugiar”.

Com esse movimento, Lily também direciona o olhar de Victor para além das oposições binárias bom/mau, doente/são e normal/monstro, para *mostrar-lhe* (vide a origem do termo *monstro*) uma mulher “híbrida”, assim como todos os humanos são.

Haraway (2009, p. 91) argumenta:

O eu é o Um que não é dominado, que sabe isso por meio do trabalho do outro; o outro é o um que carrega o futuro, que sabe isso por meio da experiência da dominação, a qual desmente a autonomia do eu. Ser o Um é ser autônomo, ser poderoso, ser Deus; mas ser o Um é ser uma ilusão e, assim, estar envolvido numa dialética de apocalipse com o outro. Por outro lado, ser o outro é ser múltiplo, sem fronteira clara, borrado, insubstancial.

Enquanto “outro”, Lily é “múltipla, sem fronteira clara”, o que, nessa perspectiva em que o Um é uma ilusão, passa a ser uma vantagem. Condizente com a crítica feminista de Haraway (2009) está a destruição dessa binariedade¹⁴⁷ simplista, que tem colocado o homem em oposição à mulher, sendo o homem a “regra”, ou o “um” e a mulher “o outro”, o “segundo sexo”, na perspectiva de Simone de Beauvoir (1980). Nessa mesma linha de raciocínio, Boon (2019, p. 85) ainda pontua que a cena em que Victor desacorrenta Lily representa os dois de joelhos, um diante do outro, “o que sugere que eles aceitaram um ao outro em sua irmandade ao invés de tentar ter poder sobre o outro”¹⁴⁸, reconhecendo um ao outro como sujeitos (e não

¹⁴⁷ Para Haraway (2009), “Estes são os mais importantes desses problemáticos dualismos: eu/outro, mente/corpo, cultura/natureza, macho/fêmea, civilizado/primitivo, realidade/aparência, todo/parte, agente/instrumento, o que faz/o que é feito, ativo/passivo, certo/errado, verdade/ilusão, total/parcial, Deus/homem” (p. 91).

¹⁴⁸ No inglês original: “which suggests that they have accepted each other in their ‘brotherhood’ rather than seeking to master one another”.

mais objetos) em sua individualidade, “como seres humanos distintos, mas iguais”.¹⁴⁹

Nesse sentido, a atitude de Victor também parece conduzir seu pensamento (inclusive sob o aspecto da ciência *masculina* que ele representa) para aquilo que Rosi Braidotti (1994, p. 94) aponta como uma luta feminista da contemporaneidade: “a redefinição daquilo que aprendemos a reconhecer como sendo a estrutura e os propósitos da subjetividade humana em relação à diferença, ao ‘outro’”¹⁵⁰.

Seu desejo político (de querer supremacia sobre os homens) é, nesse aspecto, o que a torna “monstruosa” mesmo nos dias atuais, por situá-la com uma sede por vingança e poder que faz questionar seus princípios éticos. A falta desses princípios (porque ela não refreia a vontade de *matar*) é seu aspecto mais monstruoso, assim como, pela falta de princípios científicos no experimento de gerar a vida, foi Victor Frankenstein da obra original de Shelley. Se, conforme Castillo (2014, p. 163), monstros revelam nossos medos e “revelações e avisos que acompanham nossas fantasias obscuras são duradouras e também historicamente específicas”¹⁵¹, podemos entender a presença de Lily Frankenstein como conveniente para o século XXI, porque ela transcende e promove a aproximação – de forma monstruosa, também no sentido de premonição – para o ciborgue pós-gênero. Segundo Haraway (2009, p. 96), “os monstros-ciborgue da ficção científica feminista definem possibilidades e limites políticos bastante diferentes daqueles propostos pela ficção mundana do Homem e da Mulher”; e, por esse viés, Lily também se constitui em monstro-ciborgue, para além do monstro-mulher. Se “os monstros sempre definiram, na imaginação ocidental, os limites da comunidade” (HARAWAY, 2009, p. 96), Lily surge, enquanto releitura de *Frankenstein*, para redefinir e romper esses limites.

Haraway (2009) também discute, em seu “Manifesto”, a “escrita-ciborgue”, no sentido estrito, referente à produção literária de ficção científica. Argumentamos, no entanto, que, ao falarmos de tecnologias, a série televisiva manifesta-se também enquanto escrita (no sentido de produção) audiovisual, de modo a podermos fazer outra aproximação da personagem Lily com o ciborgue de Haraway (2009). A socióloga aponta que “as histórias feministas sobre ciborgues têm a tarefa de recodificar a comunicação e a inteligência a fim de subverter o comando e o controle” (HARAWAY, 2009, p. 87). Conforme estamos apontando ao longo deste estudo, é isso que a personagem Lily promove, ao oferecer uma “história recontada” de origens

¹⁴⁹ No inglês original: “as human beings distinct but equal”.

¹⁵⁰ No inglês original: “the redefinition of what we have learned to recognize as being the structure and the aims of human subjectivity in its relationship to difference, to the ‘other’”.

¹⁵¹ No inglês original: “the revelations and warnings that come with our dark fantasies are both enduring and historically specific”.

(conforme o são as escritas-ciborgue, ao subverterem “os mitos centrais de origem da cultura ocidental”), que inverte e desloca “os dualismos hierárquicos de identidades naturalizadas” (HARAWAY, 2009, p. 86). Lily supera esses dualismos e identidades naturalizadas, transpondo inclusive o fardo tradicionalmente destinado ao monstro, que seria a morte (primeiro ao ser ressuscitada, depois ao conseguir sobreviver a Victor). Ela, enquanto personagem criada no século XXI, promove uma reformulação não só do mito de Frankenstein e suas posteriores adaptações televisivas, que deixavam a mulher em segundo plano, como também uma reinserção metafórica de Lilith no mito judaico-cristão da criação da humanidade. Nesse sentido, ela reconta os mitos de origem, pelos quais temos sido todas colonizadas, segundo Haraway (2009), representando, ela mesma, o poder de sobreviver (sendo a sobrevivência a base da escrita-ciborgue). Se a possibilidade de sobrevivência no mundo acontece “não por causa da sua inocência, mas por causa de sua habilidade de viver nas fronteiras” (HARAWAY, 2009, p. 88), Lily sobrevive porque supera o embate direto com Victor, que representa o mecanismo de controle, o patriarcalismo, para, talvez, “contornar” essa fronteira, ultrapassá-la por outros caminhos.

O processo de “renascimento” de Lily (lembramos que a escolha do nome por Victor remete à flor lírio, a “flor do renascimento”) também promove uma aproximação da personagem com a teoria de Haraway (2009). Para ela, os organismos de forma geral “dependem de metáforas do renascimento” (p. 98), ao que ela sugere que “os ciborgues têm mais a ver com regeneração, desconfiando da matriz reprodutiva e de grande parte dos processos de nascimento”. Haraway (2009) argumenta que a regeneração pode promover, assim como às salamandras amputadas, um “crescimento renovado da estrutura e uma restauração da função”; tendo todas as mulheres sido lesadas profundamente, ela entende que uma regeneração permite o crescimento de um novo membro seja “monstruoso, duplicado, potente” (p. 98). A Lily, foi possível renascer para reconfigurar todo o seu universo de relações, passando de subalterna ao patriarcado à monstro combativo contra ele. Mas Lily pertence ao universo da ficção, como vimos. Mesmo assim, ela pode ser interpretada como metáfora de regeneração para promover o sonho utópico de Haraway (2009, p. 98), a partir dessa “reconstituição” das mulheres que foram lesadas: o sonho “da esperança de um mundo monstruoso, sem gênero”.

Rosi Braidotti (1994) analisa que, se no século XIX os *freak shows* (“shows de horrores”, “shows de esquisitices”) exibiam monstros no sentido de humanos anômalos, a contemporaneidade reinventa o grotesco. Uma vez que anomalias físicas já são aceitas social e cientificamente, a cultura popular atual (na música, nos quadrinhos e em outras manifestações) se preenche com histórias sobre mutantes e híbridos, andróides, ciborgues, homens e mulheres

biônicos comparáveis aos *freaks*¹⁵² de outrora:

Em outras palavras, na primeira parte do século [XX] observamos a simultânea formalização do discurso científico sobre monstros e sua eliminação enquanto problema. Esse processo, que se enquadra na agressão racionalista do discurso científico, também opera uma mudança no nível da representação, e do imaginário cultural. A dimensão do “fantástico”, essa mistura de aberração e adoração, repulsa e atração, que por séculos acompanhou a existência de corpos estranhos e difíceis, está agora deslocada. Os “novos *freaks*” enquanto monstros esvazia as projeções fantásticas que os circundaram e também as expande para um campo cultural mais amplo. O total da cultura popular contemporânea é sobre *freaks*, assim como os últimos *freaks* na forma física desapareceram. A última mudança metafórica no status dos monstros – o fato de tornarem-se *freaks* – coincide com sua eliminação.¹⁵³ (BRAIDOTTI, 1994, p. 92).

Embora Haraway (2009) promova uma discussão mais aprofundada sobre os aspectos sociais do ciborgue, englobando questões referentes a problemas de codificação e linguagem, espaços de trabalho, dirigimo-nos para o fim desta análise com o início de seu “Manifesto”. “Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também de ficção” (p. 36). Embora não haja “máquina” em Lily (apenas metaforicamente, através da intervenção científica em seu corpo outrora morto), ela é, sem dúvida, uma criatura de “realidade social” e de ficção. Para Haraway, a “realidade social” está relacionada a relações sociais vividas; ao mesmo tempo, a ideia de uma “experiência das mulheres” parece mais ficcional, embora seja um fato político. Assim como Lily consegue alcançar a metáfora não só dentro da narrativa – como mulher que vivenciou uma realidade social e promove a “experiência” da prostituição como unificadora das mulheres – como também fora dela. Dessa maneira,

A libertação depende da construção da consciência da opressão, depende de sua imaginativa apreensão e, portanto, da consciência e da apreensão da possibilidade. O ciborgue é uma matéria de ficção e também uma experiência vivida [...]. (HARAWAY, 2009, p. 36).

¹⁵² Em inglês, o termo significa “estranho”, “esquisito”. No entanto, essas traduções não parecem remeter ao nível grotesco que o termo remete, nem parece adequado usar ‘grotesco’ enquanto substantivo, como é possível com a palavra *freak*. Por ser, também, relativamente conhecida no Brasil, optamos por manter o termo em inglês, associando-o adequadamente a referência ‘freak shows’, conforme fez Braidotti (1994).

¹⁵³ No inglês original: “In other words, in the early part of our century we watch the simultaneous formalization of a scientific discourse about monsters and their elimination as a problem. This process, which falls under the rationalist aggression of scientific discourse, also operates a shift at the level of representation, and of the cultural imaginary. The dimension of the “fantastic,” that mixture of aberration and adoration, loathing and attraction, which for centuries has escorted the existence of strange and difficult bodies, is now displaced. The “becoming freaks” of monsters both deflates the fantastic projections that have surrounded them and expands them to a wider cultural field. The whole of contemporary popular culture is about freaks, just as the last of the physical freaks have disappeared. The last metaphorical shift in the status of monsters – their becoming freaks - coincides with their elimination”.

De forma um tanto irônica (assim como é o próprio manifesto de Haraway), Lily Frankenstein, por meio da narrativa de televisão, alcança a libertação sendo ela mesma uma criatura “impossível” para a Era Vitoriana – um produto de ficção que contemplou uma experiência vivida (no sentido de representar, como protagonista, as vidas das mulheres da época). Além disso, a crítica feminista tem uma preocupação em mapear seu impacto nas produções audiovisuais atuais (FENTON, 2006). Se considerarmos as transgressões da personagem, poderíamos argumentar que Lily também parece ser possível em uma produção televisiva atual graças ao clamor insistente feito pelos estudos de gênero, por uma representação mais audaciosa da mulher. Ou seja, Lily é transgressora no século XIX, mas também no século XXI, no modo como representa o mundo pós-gênero proposto por Haraway (2009), constituindo-se como ciborgue em ambos os espaços temporais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devido ao solo fértil que *Frankenstein* continua a oferecer, suas inúmeras releituras e permanentes reinterpretações, trazemos uma aproximação com o conceito de textos *legíveis* e textos *escrevíveis*, proposto por Roland Barthes (1970). Para ele, os textos literários podem ser considerados legíveis na medida em que podem ser lidos, mas não escritos, convidando o leitor a permanecer dentro dele e em seu fechamento. Já o texto escrevível convida o leitor a *produzir* a partir dele. Sem dúvida, o caso da obra de Shelley constitui-se em exemplo perfeito de texto escrevível¹⁵⁴, já que continua a inquietar seus leitores. A obra não é apenas foco da crítica literária em termos de representação do gótico e de diversos dilemas da existência humana; ela promoveu inúmeros estudos voltados para a crítica feminista, sob diversos aspectos, conforme apresentamos neste trabalho. Além disso, Frankenstein e sua(s) criatura(s), graças aos diversos processos de adaptação a que foram submetidos, pertencem hoje ao imaginário coletivo da cultura ocidental. Permanece, portanto, escrevível – estimulando, inclusive, a presente dissertação.

Tendo em vista como objetivo deste estudo a verificação das aproximações da personagem Lily Frankenstein, enquanto desdobramento da personagem da obra de Shelley, com crítica feminista, entendemos que a trajetória deste trabalho atingiu o que almejava: promovemos aqui uma série de apontamentos, tanto a partir da relação da personagem com a obra em que se inspira – *Frankenstein* –, quanto na forma de mulher independente que ela se torna, ao relacionar-se com seu espaço sócio-histórico de forma diferente de outras mulheres. No entanto, este trabalho não encerra as possibilidades de discussão possíveis para a personagem e a série.

O incentivo inicial desta pesquisa foi procurar discutir aspectos do conceito de *monstrous-feminine*, proposto por Barbara Creed (2007), em que são analisadas as representações da mulher como elemento de terror em filmes do gênero. Para Creed (2007), por exemplo, Lily se encaixaria no padrão de *femme castratrice*, a mulher que atende à ansiedade masculina relacionada à castração – ela pode querer “castrar” os homens por ter um “desequilíbrio” ao não apresentar o comportamento adequado a uma mulher, ou querê-lo por vingança; ambas características aplicáveis à análise de Lily. Sob esse viés, inclusive, seria possível interpretar o ímpeto de cura promovido por Victor Frankenstein como uma tentativa

¹⁵⁴ Corroborando esse argumento, a noiva (humana) de Victor, Elizabeth Lavenza, acaba de ser “revivida” em uma nova interpretação da obra de Shelley sob o viés narrativo dela, no livro *A sombria queda de Elizabeth Frankenstein*, de Kiersten White (2018, ed. Plataforma 21).

de castrar seus aspectos não femininos, que a tornam monstruosa, pois Lily seria uma mulher fálica e castradora (*phallic and castrating woman*) nos conceitos de Creed (2007). No entanto, Creed (2007) tem seu direcionamento estritamente voltado à psicanálise – o que não o torna inadequado para uma discussão acerca de Lily Frankenstein, mas movimentaria a discussão para um território mais distante dos limites traçados por essa dissertação, visto que procuramos enquadrar a proposta dentro de uma perspectiva mais sócio-histórica das relações de gênero. Pela mesma razão, produções já canônicas da teoria feminista referentes à representação da mulher em produções audiovisuais, como *Visual and other pleasures*, de Laura Mulvey (1989), não foram mencionadas nesta pesquisa.

A busca e a escolha pela teoria de Donna Haraway (2009) como fio condutor da análise final não exclui outras teóricas do gênero, que também gerariam discussões profícuas acerca da personagem e de seu entorno na narrativa. Na própria Haraway (2009) seria possível explorar o conceito de ciborgue para além do metafórico, para integrar o corpo de Lily enquanto ciborguiano, na perspectiva da ficção científica. Conforme apontamos, embora haja divergências, também há muitas aproximações nas teorias de gênero; Rosi Braidotti (1994) observa esse aspecto na comparação de teóricas tão diferentes quanto Luce Irigaray e Donna Haraway:

A primeira enfatiza imagens trazidas da morfologia e da sexualidade feminina, como os dois lábios que sugerem proximidade, mas não fechamento. A segunda propõe a figura do ciborgue, como um imaginário de alta tecnologia, no qual circuitos eletrônicos evocam novos padrões de interconectividade e afinidade. Ambas, no entanto, estão comprometidas com a tarefa radical de subverter visões e representações convencionais do humano e especialmente da subjetividade feminina. Ambas fazem uso de figurações alternativas como forma de sair dos velhos esquemas de pensamento.¹⁵⁵ (BRAIDOTTI, 1994, p. 3).

Braidotti (1994, p. 4), em sua perspectiva nômade, defende que a crítica feminista deve atravessar categorias e níveis de experiência de modo a “borrar limites sem queimar pontes”¹⁵⁶, em uma aproximação d’aquilo que Haraway (2009) também propõe. Nesse sentido, parece-nos que o presente estudo, fazendo uso da teoria ciborgue de Haraway (2009), mas também trazendo

¹⁵⁵ No inglês original: “The former emphasizes images drawn from female morphology and sexuality, such as the two lips that suggest closeness but not closure. The latter proposes instead the figuration of a cyborg, that is to say a high-tech imaginary, where electronic circuits evoke new patterns of interconnectedness and affinity. Both, however, are committed to the radical task of subverting conventional views and representations of human and especially of female subjectivity. The both rely on alternative figurations as a way out of the old scheme of thought.”

¹⁵⁶ No inglês original: “Blurring boundaries without burning bridges”.

outras perspectivas de análise, como Beauvoir (1980), sob o viés de Boon (2019), e a própria Braidotti (1994), atende a essa demanda por novas conexões de análise.

Este estudo também tentou, de certa forma, responder a mais de uma possibilidade de análise da personagem, sem encerrá-las em definitivo, especialmente no que tange à relação de Lily Frankenstein com a prostituição e sua existência como monstro. Em uma espécie de transdisciplinaridade entre diferentes campos discursivos, conforme Braidotti (1994) defende que a teoria feminista perpassa, o que temos é uma perspectiva ampla de diversos aspectos pontuais presentes em Lily/Brona.

Reconhecemos que o processo de pesquisa que envolve temas tão amplos como o conceito de monstro e feminino precisou também passar por escolhas que resultaram em exclusões, também em função do tempo de escrita. Perspectivas como as de Foucault, Derrida e José Gil poderiam gerar excelentes análises de Lily, bem como a discussão do elemento *corpo*, que em todo o mito de Frankenstein é tão presente e que também o é na teoria feminista de forma geral, como na produção de Bram Dijkstra (1986), em *Idols of perversity – fantasies of feminine evil in the fin-de-siècle culture*. O corpo da prostituta Brona foi explorado em vida e na morte, e ela enquanto indivíduo só pôde retomar o poder sobre ele como Lily, precisando, para isso, comportar-se de modo subversivo e monstruoso: “o corpo feminino compartilha com o monstro o privilégio de promover uma combinação exclusiva de fascinação e terror”¹⁵⁷, afirma Rosi Braidotti (1994, p. 81), ao comparar mulheres, monstros e máquinas. Em termos psicanalíticos referentes ao gênero de terror, o conceito de abjeção relacionada ao feminino, de Julia Kristeva – também explorados por Creed (2007) e Braidotti (1994) –, poderia ser verificado na série e no núcleo de personagens aqui discutidos, devido à profusão de sangue, violência, sexo e toques de canibalismo. A própria Braidotti (1994) promove uma análise da maternidade e sua relação com a monstruosidade e a tecnologia, que pode conduzir à discussão acerca não só de Lily, mas da geração de sua vida a partir de Victor, e dele próprio como mãe – condizente com a moderna fertilização *in vitro*, que atualmente altera todo o processo de concepção: “há uma urgência política sobre o futuro das mulheres no novo debate da tecnologia de reprodução”¹⁵⁸ (BRAIDOTTI, 1994, p. 78), ela afirma, ponderando que, afinal de contas, a teratologia enquanto ciência experimental conduziu à moderna embriologia.

Lily Frankenstein também pode ser vinculada a discussões mais voltadas para as Ciências da Comunicação, por pertencer a um veículo televisivo. Assim como *Penny Dreadful*

¹⁵⁷ No inglês original: “the female body shares with the monster the privilege of bringing out a unique blend of fascination and horror”.

¹⁵⁸ No inglês original: “a political urgency about the future of women in the new reproductive technology debate”.

(2014-2016), a série *The Frankenstein Chronicles* (2015-2017) traz uma representação da “noiva” de Frankenstein, que consegue libertar-se de seu criador. Muito embora Barbara Braid (2017) faça uma análise comparativa da presença do “meme” de Frankenstein nas duas séries, a comparação da representação das duas personagens femininas merece atenção, considerando que se trata de duas produções quase que contemporâneas.

Também verificamos como uma discussão passível de ser ampliada, a relação de Lily Frankenstein com a figura de Lilith, relacionando maiores aproximações entre o universo do mito judaico-cristão da criação do homem e da mulher e o universo também já mitológico - se considerarmos a personagem como “meme”, conforme as discussões promovidas por Braid (2017) - da figura de Frankenstein e seu(s) monstro(s). A aproximação dos nomes, e mesmo a premonição de “novos tempos” externos ao dicotômico Jardim do Éden, pode ser verificada em uma representação mais subjetiva de Lily, como figura produzida no século XXI – o mundo pós-gênero, das conexões. Uma relação com a proposição de Cynthia Pon (2003), referente à representação feminina da humanidade em *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley também pode ser relacionada à série e à personagem em questão.

Constatamos, portanto, que o direcionamento dado por esta pesquisa funciona mais como uma introdução às discussões possíveis acerca dessa personagem do que como um encerramento de suas possibilidades. De qualquer modo, entendemos que uma figura feminina que promove tantas perspectivas de discussão, ao invés de limitar-se a uma análise apenas, é uma espécie de vitória da trajetória das críticas feministas, em sua luta pelo reconhecimento da mulher como não atrelada a um único estereótipo. Donna Haraway (2009, p. 63-64) aponta que “o ciborgue é um tipo de eu – pessoal e coletivo – pós-moderno, um eu desmontado e remontado. Esse é o eu que as feministas devem codificar”. Tal qual ciborgue, Lily ainda pode promover, dessa forma, novas codificações sob outras instâncias da crítica feminista.

Se “os monstros surgem como forma de párias, construtos ficcionais utilizados não apenas para produzir medo, mas também como vias de reflexão para os problemas sociais” (TAVARES; MATANGRANO, 2016, p. 183), Lily sem dúvida surte esse efeito, como pudemos indicar ao longo das discussões aqui propostas. Muito embora a trajetória argumentativa desta dissertação esteja se encerrando aqui, portanto, a pesquisa acerca dos aspectos da teoria feminista dentro das personagens da série *Penny Dreadful* ainda tem uma gama de possibilidades de análise. O percurso de encerramento pareceu promover ainda mais hipóteses que poderiam ser discutidas, e deixa a sensação de um trabalho sem fronteiras delimitadas. De qualquer forma, concluímos que Lily é um construto que apresenta características genuinamente feministas da contemporaneidade, e que responde ficcionalmente

aos clamores de inovação na representação das mulheres; uma luta de muitas teóricas da área.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000.

BANERJEE, Suparna. Frankenstein: Radical Science, Nature and Culture. In: _____. *Science, Gender and History: the fantastic in Mary Shelley and Margaret Atwood*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=4_imBgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ptBR&authuser=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 14 mai. 2017.

BAUMANN, Rebecca. *Frankenstein 200: The birth, the life and resurrection of Mary Shelley's monster*. Bloomington, Indiana University Press: 2018.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *S/Z*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 v.

BEECHEY, V. On Patriarchy. *Feminist Review*, v. 3. p. 66–82. 1979.

BÍBLIA SAGRADA. *Livro do Gênesis*. Paulus: São Paulo, 2000.

BLOOM, Harold. Introduction. In: _____. (Ed.). *Bloom's modern critical interpretations: Mary Shelley's Frankenstein*. Updated edition. New York: Chelsea House Publishers, 2007.

BOON, Kylie. The monster within: Lily in Penny Dreadful. In: GERRARD, S., HOLLAND, S., SHAIL, R. (Ed.). *Gender and Contemporary Horror Television*. Bingley: Emerald Publishing Limited, 2019.

BRAID, Barbara. The Frankenstein Meme: Penny Dreadful and The Frankenstein Chronicles as adaptations. *Open Cultural Studies*. v 1. p. 232-243. Disponível em: <<https://www.degruyter.com/view/j/culture.2017.1.issue-1/culture-2017-0021/culture-2017-0021.xml>>. Acesso em: 02 jan. 2018.

BRAIDOTTI, Rosi. Introduction. In: _____. *Nomadic Subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. Mothers, Monsters, Machines. In: _____. *Nomadic Subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Nova York: Columbia University Press, 1994.

BYERLY, C; ROSS, K. Women in/as entertainment. In: _____. *Women and Media: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CASTILLO, David R. Monsters for the Age of Post-Human. In: GORDILLO A., SPADACCINI, N. (Ed.) *Writing Monsters: Essays on Iberian and Latin American Cultures*.

Hispanic Issues On Line. v. 15, 2014. Disponível em:

<http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184485/hiol_15_09_castillo_monsters_for_the_age_of_the_post_human.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 mai. 2017.

CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminine, Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 2007.

CULLER, Jonathan. Lendo como mulher. In: _____. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org.). *História das mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Afrontamento, 1991. v 4.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *Lillith*. Encyclopaedia Britannica, Inc. 28 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Lilith-Jewish-folklore>>. Acesso em: 05 mai 2019.

ELLIS, Kate. Monsters in the garden: Mary Shelley and the bourgeois family. In: LEVINE, George; KNOEPFLMACHER, U. C. (Ed). *The endurance of Frankenstein: essays on Mary Shelley's novel*. Berkeley: University of California Press, 1979.

FENTON, Natalie. Feminism and popular culture. In: GAMBLE, Sarah (Ed.). *The Routledge companion to feminism and post-feminism*. London: Taylor and Francis, 2001.

FRAISSE, G., PERROT, M. Introdução: Ordens e liberdades. In: DUBY, Georges, PERROT, Michelle (Orgs.). *História das mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Afrontamento, 1991. v 4. p. 9-20.

FRENCH, Marilyn. *From Eve to Dawn: A history of women in the world*. New York: The Feminist Press, 2007. v. 4: Revolutions and the struggles for justice in the 20th Century.

_____. *From Eve to Dawn: A history of women in the world*. New York: The Feminist Press, 2007. v. 3: Infernos and paradises: The triumph of Capitalism in the 19th Century.

GAMBLE, Sarah. Ciberfeminism. In: _____. (Ed.). *The Routledge companion to feminism and post-feminism*. London and New York: Taylor and Francis, 2001.

_____. Postfeminism. In: _____. (Ed.). *The Routledge companion to feminism and post-feminism*. London and New York: Taylor and Francis, 2001.

GREEN, Stephanie. Lily Frankenstein: The Gothic New Woman in Penny Dreadful. *Refractory: A Journal of Entertainment Media*. 28 jun. 2017. Disponível em: <<http://refractory.unimelb.edu.au/2017/06/14/green/>>. Acesso em: 13 mai. 2017.

GREENBLATT, Stephen. *The Norton Anthology of English Literature*. 8. ed. London: Norton e Company, 2006. 2 v.

HADDAD, Stephanie S. Women as the submissive sex in Mary Shelley's Frankenstein. In: *Inquiries Journal – Social Sciences, Arts and Humanities*., v.2, n.1, p.1, 2010. Disponível em: <<http://www.inquiriesjournal.com/articles/139/women-as-the-submissive-sex-in-mary->

shelleys-frankenstein>. Acesso em: 12 mai. 2017.

HARAWAY, Donna. Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a woman, and inappropriate/d Others: The human in a post-humanist landscape. In: BUTLER, Judith, SCOTT, Joan Wallach (Ed.). *Feminists Theorize the Political*. New York: Routledge, 1992. p. 86-100.

_____. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In.: TADEU, Tomaz (org.) *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HOBBSAWM, Eric J. A nova mulher. In: _____. *A era dos impérios (1875-1914)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. p. 271-306.

_____. *A era das revoluções*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

HOEVELER, D. L. Frankenstein, Feminism and literary theory. In: SCHOR, Esther (Ed.). *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Edinburgh: Cambridge University Press, 2003.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.

HODGSON-WRIGHT, Stephanie. Early feminism. In: GAMBLE, Sarah (Ed.). *The Routledge companion to feminism and post-feminism*. London and New York: Taylor and Francis, 2001.

JEFFREYS, Sarah. *The idea of prostitution*. Melbourne: Spinifex Press, 1997.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue”: um encontro com Donna Haraway. In.: TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LEE, Alison; KING Frederick D. From Text, to Myth, to Meme: Penny Dreadful and Adaptation. *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 2015. Disponível em: <<https://cve.revues.org/2343>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

LEITCH, Thomas. Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter? In: CARTMELL, Deborah (Ed.). *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 87-104.

MELLOR, Anne K. Making a “Monster”: an introduction to Frankenstein. In: SCHOR, Esther (Ed.). *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Edinburgh: Cambridge University Press, 2003.

MELTON, J. Gordon. *O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2003.

MATANGRANO, Bruno A., TAVARES, Enéias F. A humanização do monstro na série Penny Dreadful. *Revista Abusões*. n. 2, v. 2, 2016.

NITRINI, Sandra. Intertextualidade. In: _____. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 1, p. 179-187, jan./mar. 2010.

PENNY DREADFUL. Prod. John Logan. Nova York: Showtime Networks, 2014-2016. Série de televisão.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Mulheres públicas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

_____. As mulheres, o poder, a história. In: _____. *Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PERRY, Dennis R. The Recombinant Mystery of Frankenstein: Experiments in Film Adaptation. In: LEITCH, Thomas (Ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 137-53.

PON, Cynthia. "Passages" in Mary Shelley's Frankenstein: toward a feminist figure of Humanity? In: BLOOM, Harold (Ed.). *Bloom's modern critical interpretations: Mary Shelley's Frankenstein*. Updated edition. New York: Chelsea House Publishers, 2007.

POORE, Benjamin. The Transformed Beast: Penny Dreadful, Adaptation, and the Gothic. *Victoriographies*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p. 62–81. Disponível em: <<http://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/vic.2016.0211>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *Revista Alceu*, v. 14, n. 28, p. 117-128, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20117-128.pdf>>. Acesso em: 02 jan. 2018.

ROSEMBERGER, Veronica B. What makes a monster and what makes a man? Exploring the Relationship between the Creator and the Creation in Three Gothic Novels. *Student Publications*. 2013. Disponível em: <http://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/62>. Acesso em: 10 mai. 2018.

ROCQUE, L. de L.; TEIXEIRA, L. A. Frankenstein, de Mary Shelley e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura. *História, Ciências, Saúde*. Manguinhos. v. 8, p. 10-34, mar./jun. 2001.

SANDERS, Valerie. First-wave feminism. In: GAMBLE, Sarah (Ed.) *The Routledge companion to feminism and post-feminism*. London: Taylor and Francis, 2001.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Mulheres de olhos grandes: subjetividade feminina e autonomia. In: SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos; ZINANI, Cecil Jeanine Albert (Org.). *Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade*. Caxias do Sul, RS: Educ, 2010.

SANT'ANNA, Ariel Barroso de. Drácula de Bram Stoker e a Nova Mulher na sociedade vitoriana. In.: MONTEIRO, Maria C., LIMA, Tereza M. de O. (Org.). *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras*. Florianópolis: Mulheres, 2006.

SCHOR, Esther. *Frankenstein and Film*. In: SCHOR, Esther (Ed.). *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Edinburgh, Cambridge University Press: 2003.

SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter. *A reader's guide to contemporary literary theory*. Edinburgo: Pearson Education Limited, 2005.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*, ou o moderno Prometeu. Edição bilíngue (português – inglês). Tradução e notas de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2016.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SLEDZIEWSKI, E. G. Revolução Francesa: a viragem. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org.). *História das mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Afrontamento, 1991. v. 4. p. 41-57.

SWEET, Matthew. Cheap and nasty: the horrid legacy of the penny dreadful. In: *The Guardian*. 6 jun. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2014/jun/06/horror-fiction>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

THORNHAM, Sue. Second wave feminism. In: GAMBLE, S. (Ed.). *The Routledge companion to feminism and post-feminism*. London: Taylor and Francis, 2001.

WILLIAMS, D. L. Monstrosity and feminism in *Frankenstein*. *Electra Street*. New York University Abu Dhabi, 2014. Disponível em: <<http://electrastreet.net/2014/11/monstrosity-and-feminism-in-frankenstein/>>. Acesso em: 12 mai. 2017.