



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA- UESB  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens.

Maiane Paranhos de Lima Paixão

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DA SEXUALIDADE NO GÊNERO GÓTICO:  
UMA LEITURA DE *DRACULA* DE BRAM STOKER.**

Vitória da Conquista- Ba  
2016

MAIANE PARANHOS DE LIMA PAIXÃO

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DA SEXUALIDADE NO GÊNERO GÓTICO:  
UMA LEITURA DE *DRACULA* DE BRAM STOKER.**

Dissertação apresentada como pré-requisito à obtenção do título de mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens da Universidade Estadual Do Sudoeste da Bahia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Rita de Cássia Mendes Pereira.

**Vitória da Conquista –Ba  
2016**

P172r Paixão, Maiane Paranhos de Lima.  
Representações do feminino e da sexualidade no gênero gótico:  
uma leitura de *Drácula* de Bram Stoker. / Maiane Paranhos de Lima  
Paixão, 2016.  
76f.  
Orientador (a): Dr. Rita de Cássia Mendes Pereira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do  
Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-graduação em Letras: cultura,  
educação e linguagens. Vitória da Conquista, 2016.  
Inclui referências.  
1. Romance gótico. 2. *Drácula*. 3. Mulher - Representação. I.  
Pereira, Rita de Cássia Mendes. II. Universidade Estadual do Sudoeste  
da Bahia, Programa de Pós - Graduação em Letras: cultura, educação e  
linguagens. III. T.

CDD: 305.42

*Catálogo na fonte:* Juliana Teixeira de Assunção- CRB 5/54-P

UESB – Campus Vitória da Conquista - BA



ATA DE DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO  
DA MESTRADA DO PROGRAMA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA,  
EDUCAÇÃO E LINGUAGENS DA UESB.

Aos trinta dias do mês de maio do ano de 2016, às 9:30 horas, reuniram-se na sala de defesa do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, os membros da Banca Examinadora constituída pelos professores doutores: Sílvio Roberto dos Santos Oliveira (UNEB), Marília Flores Seixas de Oliveira (UESB), e por mim Prof.ª Dr.ª Rita de Cássia Mendes Pereira (UESB), orientadora, para julgar o trabalho "Representação do feminino e da sexualidade no gênero gótico: uma leitura de *Drácula* de Bram Stoker", de autoria de Maiane Paranhos de Lima Paixão. Após apresentação pela candidata e arguição pela banca, deliberou-se pela APROVAÇÃO, condicionando-se o efeito legal desta ata, para o fim específico de emissão de diploma de mestre em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, linha de pesquisa: Linguagens e Práticas Sociais, à entrega de versão definitiva da dissertação até 30 dias decorridos da data de defesa, conforme preconiza artigo 61, capítulo XXI - das dissertações, da Resolução Consupe Nº 56/2009 - que aprova o Regulamento do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, modificado pela Resolução Consupe Nº 33/2012. Nada mais havendo a ser tratado, a comissão examinadora encerrou a sessão pública de defesa, da qual lavrei a presente ata que, após a sua leitura, será assinada por mim, pelos demais membros da banca e pela candidata ao título de mestre.

Vitória da Conquista, 30 de maio de 2016.

Rita de Cássia Mendes Pereira

Prof.ª Orientadora - Prof.ª Rita de Cássia Mendes Pereira

Sílvio Roberto dos Santos Oliveira

1º Examinador - Prof. Dr. Sílvio Roberto dos Santos Oliveira

Marília Flores Seixas de Oliveira

2º Examinadora - Prof.ª Dr.ª Marília Flores Seixas de Oliveira

Maiane Paranhos de Lima Paixão

Mestranda - Maiane Paranhos de Lima Paixão

Carlos da Silva Prates  
Técnica Administrativa  
Cad. 72.539.137-8

CONFERE COM O ORIGINAL  
30.05.16  
Carlos  
PPGCEL

## AGRADECIMENTOS

**A ordem de seus nomes não altera, em absoluto, seus significados para mim.**

### **Agradeço:**

A Minha mãe, pelo exemplo de vida que é.

Ao meu pai, o mais generoso de todos os pais, o meu herói. Vocês foram e serão sempre a minha base, simplesmente por tanto amor, por tudo o que sou, por terem me proporcionado educação e amor pelos estudos, e, apesar das inúmeras dificuldades, por sempre me estimularem a continuar.

Aos meus avós paternos e minha avó materna, Izaura e Domício, Maria José (in memoriam), por todo amor.

A minha irmã Márcia e meus irmãos, Marcelo, Marlisson e Mauri, pelo incentivo direto ou indireto e por todo amor dedicado a mim.

Ao meu querido esposo, Carlos Nássaro, pelo amor, paciência e cuidado. Sempre a meu lado e me fazendo acreditar que posso mais do que imagino.

Aos meus pequenos sobrinhos, Larissa e Lucas, pela alegria que me proporcionam.

A minha tia Valdomira, a quem carinhosamente chamamos de tia None e a Mirian, que me fizeram perceber que as adversidades existem para serem superadas.

As minhas amigas, que fizeram parte da minha jornada desde sempre. Telma, Jeane, Tamily, obrigada pela confiança e amizade!

Ao grande amigo Adroaldo (Doca), por me convencer a escolher o texto *Dracula* como fonte de pesquisa e pelas inúmeras conversas que me proporcionaram entendimento a respeito da referida fonte.

A professora, Doutora Rita de Cássia Mendes Pereira, que acreditou em meu potencial de uma forma que eu não acreditava ser capaz de corresponder, ficam aqui minha imensa gratidão, meu respeito e minha admiração.

A professora e o professor, Marília Flores e Silvio Oliveira, pelas contribuições dadas desde a qualificação até a finalização deste trabalho.

Um último agradecimento afetivo fica reservado a todos que não foram citados diretamente, porém que não foram esquecidos, obrigada por compreenderem minhas ausências!

**Ninguém vence sozinho...**

## RESUMO

LIMA, M. P. *REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DA SEXUALIDADE NO GÊNERO GÓTICO: UMA LEITURA DE DRACULA DE BRAM STOKER*, 2016, 76 P. DISSERTAÇÃO (MESTRADO EM LETRAS: CULTURA, EDUCAÇÃO E LINGUAGENS)- UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA- UESB, VITÓRIA DA CONQUISTA, 2016.

Utilizando-se do romance gótico *Dracula*, publicado em 1897 pelo irlandês Abraham Bram Stoker, o estudo tem por foco as representações do feminino na sociedade inglesa do século XIX. A literatura é tomada, aqui, como fonte de imagens e discursos instituidores de práticas sociais. O texto e as informações concernentes ao seu contexto de produção e difusão inicial fornecem os elementos para a apreensão das imagens e dos discursos sobre a mulher e para a reflexão sobre as práticas e condutas sociais que possibilitam a fixação de estereótipos femininos que povoaram o imaginário social na Era Vitoriana. Na opinião de Hobsbawm, esta época inaugura uma tensão entre ciência, moralidade e modernidade e essa tensão reflete-se na literatura. No cenário literário inglês, afirma-se como tendência a difusão de narrativas associadas a ambientes sombrios, melancólicos e grotescos, de temas associados ao domínio do sobrenatural, de conteúdos marcados pela sensualidade e hipersexualização de personagens, em um conjunto que viria a ser nomeado, depois, como gênero gótico. Stoker, cuja produção literária dá conformação a esse gênero, projeta imagens de mulheres sexualmente ativas, no sentido contrário às representações correntes, que privilegiavam imagens de mulheres respeitáveis, sem qualquer inclinação erótica natural. Constitui o escopo desse trabalho discorrer sobre o *Dracula* de Bram Stoker, relacionando-o ao contexto abarcado pelo conceito de Era Vitoriana, pondo em destaque as principais personagens femininas cujas ações encontram-se entrelaçadas com as do personagem título. As imagens e discursos sobre essas mulheres e sobre o comportamento peculiar a cada uma delas serão analisadas à luz das teorias da representação, compreendida como matriz que define as práticas construtoras do mundo social, conforme proposto por Roger Chartier.

Palavras-chave: Romance Gótico, Drácula, Mulher, Representações.

## ABSTRACT

LIMA, M. P. *FEMALE AND GOTHIC GENDER SEXUALITY REPRESENTATIONS: A READING OF BRAM STOKER'S DRACULA*, 2016, 76 pp. MASTER'S DISSERTATION (MASTER IN LANGUAGES: CULTURE, EDUCATION AND LANGUAGES) – UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA- UESB, VITÓRIA DA CONQUISTA, 2016.

This study is based on the gothic novel *Dracula* – published in 1897 by the Irish writer Abraham Bram Stoker – and focuses on female representations in 19<sup>th</sup> century English society. This study considers the novel a source for images and speeches that found social practices. The text and information about its production context and initial diffusion present elements that promote a comprehension of images and speeches about women and a reflection about social practices and attitudes that foment a female stereotype setting, fixing it to the Victorian age social imaginary. According to Hobsbawm, this age started a stress between science, morality and modernity, reflecting it in literature. In English literacy scene, it has become a trend to disseminate narratives associated to dark, melancholic and grotesque environments and to present sobrenatural themes with content full of sensuality and character oversexualization. This trend made possible the creation of the gothic genre. Stoker, whose literature gives conformation to gothic genre, projects sexually active women images, as opposed to representations of that time, that favored respectable women images, devoid of any natural erotic trend. This study aims to discourse about *Bram Stoker's Dracula*, relating it to Victorian age context and valorizing the main female characters whose actions are attached to Dracula's. The images and speeches about women and their peculiar behavior will be analyzed according to Representation theories, that are comprehended as a matrix which defines practices that bring the social world, as proposed by Roger Chartier.

Keywords: Gothic Novel, Dracula, Woman, Representations.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
<b>1 O GÓTICO LITERÁRIO INGLÊS .....</b>	<b>14</b>
<b>1.1. O gótico: definição e características.....</b>	<b>14</b>
<b>1.2. Genealogia .....</b>	<b>21</b>
<b>2 BRAM STOKER E A ERA VITORIANA .....</b>	<b>28</b>
<b>2.1 o Império Britânico na Era Vitoriana .....</b>	<b>28</b>
<b>2.2 A representação do vampiro na Literatura inglesa do século XIX .....</b>	<b>34</b>
<b>2.3 Bram Stoker: o autor .....</b>	<b>37</b>
<b>2.4 Drácula: uma breve história .....</b>	<b>39</b>
<b>2.5 <i>Dracula</i>, de Bram Stoker: a narrativa.....</b>	<b>41</b>
<b>3 REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DA SEXUALIDADE NO <i>DRACULA</i> DE BRAM STOKER.....</b>	<b>50</b>
<b>3.1 A representação da mulher e da sexualidade: um breve panorama.....</b>	<b>50</b>
<b>3.2 As mulheres de <i>Dracula</i> .....</b>	<b>58</b>
CONCLUSÃO .....	70
REFERÊNCIAS .....	73



## INTRODUÇÃO

O vasto campo teórico e historiográfico que versa sobre o período de produção do *Dracula* de Bram Stoker é marcado por uma multiplicidade de abordagens, advindas de diversas áreas do conhecimento. Foram tomados aqui como autores chaves para a compreensão do contexto Anthony Burgess e Eric Hobsbawm. Burgess (1996), em seus estudos sobre a Inglaterra do século XIX, destaca o papel da produção cultural, e, em especial, da literatura, sobre o mundo político na Era Vitoriana, expressão que designa o longo reinado (1837 a 1901) da rainha Vitória. Já Hobsbawm (1996) destaca as muitas conquistas que, no período, levaram a Inglaterra a um quadro de prosperidade econômica e estabilidade política. A época, que ficou associada ao conceito de *Belle Époque*, conheceu transformações culturais, artísticas, econômicas, políticas e tecnológicas e as conquistas advindas dessas transformações puderam ser sentidas até às vésperas da Primeira Guerra Mundial (1914-1919).

Os estudos relativos ao contexto se articulam com as reflexões teóricas relativas ao Gótico enquanto gênero literário. Para delimitar o conceito, descrever as principais características e nos situar nos debates sobre a função social do Gótico, tomamos como ponto de partida o texto de Sandra Vasconcelos, que defende a natureza questionadora do gênero sobre os padrões morais da sociedade inglesa do fim do século XIX.

No tocante ao debate sobre a sexualidade feminina, nos afinamos com as premissas teóricas de Peter Gay (1999). Para o autor, na Era Vitoriana, o pleno exercício da sexualidade feminina foi, então, representado como uma espécie de degradação moral: “os discursos que eram favoráveis à sexualidade feminina foram abafados” e “foi negado à mulher sadia e respeitável qualquer inclinação erótica natural” (GAY, 1999, p. 116). As fórmulas dominantes de expressão cultural ainda repercutiam a ideia de que a mulher era um ser propício ao pecado e faziam amparar as representações do feminino na tradicional dicotomia entre a “má” mulher – cuja sexualidade é vivenciada – e a “boa” mulher – contida em seus desejos mais íntimos.

Desde a segunda metade do século XX, a reboque da própria luta e das conquistas do movimento feminista, a temática do feminino se impôs sobre diversas áreas do saber e passou a se constituir em campo privilegiado de debates multi e transdisciplinar. Como destaca Pesavento (2002, p. 9), o estudo sobre o feminino “se presta à multiplicidade de olhares entrecruzados que, de forma transdisciplinar, abordam o real na busca de cadeia de significados”.

Desvendar as várias formas de representação da mulher e desconstruir os estereótipos femininos construídos ao longo da história é uma forma de contribuir para a definição de um universo teórico-conceitual capaz de suscitar a elaboração de práticas políticas e culturais em uma perspectiva libertária e de construção da igualdade de gênero.

A literatura se destaca como fonte de análise para aqueles que se interessam pela problemática das representações sociais do feminino. No universo da literatura escrita, nos deparamos com textos escritos por mulheres, outros que têm a mulher como fonte de inspiração e outros, ainda, que se dedicam a construir personagens femininas, atribuindo-lhes sentido. A prática da escrita, ancorada em um contexto específico, subordinada aos condicionantes de gênero e marcada pelas formas individuais de expressão do autor, resulta na construção de imagens que se filiam às visões de mundo possíveis em cada época. E a análise dos textos como objetos culturais abre caminho para novas abordagens e novos métodos que levam a uma melhor compreensão da realidade social que representam e da qual fazem parte.

É por meio das distintas formas de linguagem que a humanidade dá a conhecer “o mundo do visto e do não visto, através das suas diferentes formas: a oralidade, a escrita, a imagem, a música” (PESAVENTO, 2006, p. 3). As representações que os objetos culturais veiculam encontram-se inseridas em redes de relações sociais e são a expressão de determinados grupos sociais, seus códigos de comportamento e sistemas de valores. Chaloub e Pereira (1998) observam que a análise do texto literário não pode estar restrita ao desvendamento de um sentido intrínseco, absoluto, único, essencial. A análise de textos deve compreender o cruzamento de informações sobre os diferentes grupos dos quais o autor se origina, dos quais faz parte, com quem dialoga e se põe em confronto. Por outro lado, é preciso considerar que todo texto é polifônico, carregado de sentidos e portador de discursos e práticas e que repercute de distintas maneiras durante o seu processo de divulgação.

A abordagem do tema do feminino na literatura pressupõe o desvendamento de um conjunto de símbolos e sinais, carregados de discursos e sentidos e dotados de intencionalidade. Os apagamentos e silenciamentos, as escritas e reescritas, as leituras e releituras sobre a mulher desnudam maneiras de ver o mundo peculiares a indivíduos e grupos que decodificam as informações sobre a realidade, delas se apropriam e constroem suas próprias narrativas.

Segundo Pesavento, as construções simbólicas elaboradas pela literatura sobre as realidades são “desejadas ou temidas, verossímeis ou fantásticas, que apontam para outros

mundos, os dos sonhos e pesadelos, constituem uma forma de leitura sensível da realidade” (PESAVENTO, 2006, p. 2). As representações sociais suscitam um sistema de ideias capazes de criar sentidos e dar significado ao real, impondo valores e normas a serem seguidas. Nesta perspectiva, discursos e imagens histórica e culturalmente construídas sobre o feminino revelam e dão sentido aos imaginários sociais.

A apreensão e representação do mundo social ocorrem a partir de categorias de percepção e apreciação do real. Cada grupo social pressupõe esquemas intelectuais, com os quais cria sentidos para o presente e a partir dos quais pode se mover e agir dentro da sociedade. As representações sociais querem ser universais, mas cada grupo as cria a partir de seus próprios interesses. Segundo Chartier, estas representações “produzem estratégias e práticas [...] que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, [...] e a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas” (CHARTIER, 1990, p. 17).

As representações constituem um campo onde as competições ocorrem e a força das representações decorrem das relações de poder entre os grupos aos quais elas estão associadas. Depreende-se daí que para combater discursos e imagens dominantes, para confrontar os limites e normas impostas pela sociedade, surgem, em diferentes épocas, manifestações culturais em defesa de um lugar de fala feminino.

A representação sobre o feminino pode ser considerada um campo de batalha, onde diferentes grupos sociais estão, a todo o momento, criando e recriando imaginários sociais pelos quais percebem o feminino e que tentam, muitas vezes, impor aos outros grupos. Os discursos e práticas de determinado grupo estão intimamente ligados à sua maneira de representar e ver o real. A noção de representação rejeita a dicotomia objetividade-subjetividade, real-imaginário, pois as disputas no campo do imaginário social estão intimamente associadas às práticas sociais. As representações acabam por definir as ações de indivíduos e grupos dentro da esfera social.

As representações – imagens e discursos – suscitam o aparecimento de práticas construtoras do mundo social, como destaca Pesavento (2004 p. 39):

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São “matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade.

Ao mesmo tempo, são matrizes definidoras de identidades e alteridades, que operam com a exclusão e a segregação do outro. Segundo Chartier (1990, p. 17), “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus e o seu domínio.”.

O texto literário, enquanto conjunto de imagens e discursos, traduz o modo das pessoas pensarem sobre o mundo e sobre si mesmas e explicitam códigos morais e sistemas de valores. A literatura “é objeto da produção de imagens e discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e os representam” (PESAVENTO, 2007 p. 14). A literatura é representação do real e dele faz parte. Em um contexto dado, como destaca Pesavento (2004, p. 83), “é a literatura que fornece os indícios para pensar como e porque as pessoas agiam desta e daquela forma”.

É essa a perspectiva que orienta a presente investigação sobre as representações do feminino no texto literário subordinado ao gênero gótico. Os autores associados ao gênero dialogam com diversos aspectos da realidade social e expressam crenças, conhecimentos, sistemas de valores e visões de mundo. Os seus textos revelam a consciência do vazio que domina a modernidade, mas não pretendem apresentar respostas. Ao mesmo tempo, põem em evidência diversos temas proibidos à época e abrem espaço para o debate sobre os temores da sociedade inglesa, sobre aquilo que era considerado indizível, que deveria ser negado ou reprimido. Desqualificado, nos altos círculos literários, por suas características e pela sua natureza precursora da cultura de massa, o gênero gótico teve muitas de suas características apropriadas pela produção literária do século posterior.

As imagens e os discursos sobre o feminino veiculados pela literatura gótica, em particular pelo texto de Stoker, se inserem entre as muitas visões de mundo que, na Inglaterra vitoriana, buscam legitimidade. Em uma época de moralidade rígida, marcada pela naturalização das diferenças de gênero, o comportamento social historicamente construído e socialmente partilhado é desfavorável à expressão do mundo feminino, de seus anseios, dos desejos individuais e coletivos porventura gestados neste universo. Entretanto, como salienta Mumford, se quisermos explorar e analisar os problemas que envolvem literatura e sexualidade, “devemos seguir a trilha para trás, partindo das mais completas estruturas e funções [...] conhecidas, para os seus componentes originários, por mais remotos que se apresentem no tempo, no espaço e na cultura” (MUMFORD, 1998, p. 11).

As práticas e condutas sociais estão inseridas em uma relação complexa com as formas pelas quais o mundo social é construído, das quais não se deve desprezar aquelas advindas de tempos pretéritos, mas que encontram, no tempo de produção das práticas e das representações, sentido e legitimidade. Essas formas anteriores de expressão e conduta participam dos conflitos de imaginário e se fazem presente no processo de definição das identidades. É fundamental, portanto, na abordagem do texto literário, concebido como um conjunto intrincado de imagens e discursos sobre a realidade, considerar os diversos elementos que contribuem para o afrouxamento ou o acirramento das contendas entre os grupos constitutivos da sociedade.

Pensados como representações do real, os textos não são neutros. As representações são esquemas intelectuais criados para o entendimento do mundo social, fundamentais na percepção e apreciação do real. Elas permitem criar sentidos para o presente, tornar o outro inteligível e decifrar o espaço de ação. Outrossim, elas suscitam o aparecimento de práticas sociais que acabam por justificar e legitimar os projetos e escolhas dos grupos nos quais as imagens e os discursos têm assentadas suas origens. A presente dissertação deverá servir à disseminação do debate sobre a presença do feminino na Inglaterra vitoriana e sobre o papel da literatura como elemento catalisador de posições distintas relativas a condição e sexualidade femininas à época da difusão da literatura gótica. Em última instância deverá resultar em uma reflexão sobre a condição da mulher em nosso próprio tempo, sobre o acolhimento à diferença e sobre a superação das desigualdades de gênero, só possível mediante a desconstrução de (pre)conceitos.

## 1 O GÓTICO LITERÁRIO INGLÊS

### 1.1 O gótico: definição e características

Para que ocorram os atos de comunicação, cada sociedade utiliza sistemas de signos convencionais representativos, aos quais se aplica o conceito de linguagem. Sapir (1980 p. 12) define a linguagem como um “método puramente humano e não instintivo de se comunicar ideias, emoções e desejos por meio de símbolos voluntariamente produzidos”. Para Geraldini (1997, p. 6), a linguagem “é um trabalho social e histórico (...) dos outros e é para os outros e com os outros que ela se constitui (...) não há um sujeito dado, pronto, que entra na interação, mas um sujeito se completando e se construindo nas suas falas”.

A princípio, os signos são comuns a todos, mas são apropriados e modificados de forma distinta pelos grupos constitutivos da sociedade. Por meio dos signos, esses grupos constroem representações de mundo que, de alguma maneira, os revela em seus aspectos histórico, social e cultural. Mais do que isso, os signos (os signos linguísticos em particular) são utilizados pelos indivíduos e grupos para delimitar campos, para estabelecer diferenças, para definir a si próprios em contraposição ao outro. É esse processo de diferenciação que se encontra na origem da palavra gótico, comumente associada à ideia de bárbaro.

O conceito de bárbaro foi utilizado para marcar as diferenças entre os povos e, ao longo da história, foi geralmente utilizado para inferiorizar o outro. “O menosprezo aos estrangeiros, aos que balbuciavam ao falar, ou cuja fala não se entendia, cristalizou-se em uma série de epítetos negativos que desclassificavam toda uma humanidade que vivia fora da Grécia” (KOSELLECK, 2006, p. 198).

O gótico é originalmente associado aos godos, povos nascidos da união das tribos Ytar e Gutar, de origem germânica, que habitavam as margens do Mar Báltico por volta do século II a.C. Essas tribos eram unidas pela mesma religião e a palavra gótica foi utilizada para dar nome à primeira língua escrita e lida desse povo. Os godos eram considerados bárbaros pelos romanos que, assim como os gregos, consideravam como inferiores todos aqueles que não falavam sua língua. Assim, os godos – e a ideia de gótico que deles deriva – foram impregnados pelo estereótipo de um povo primitivo, supersticioso e guerreiro (ALEGRETTE, 2010, p. 14).

No campo da História da Arte, o termo gótico foi usado originalmente para definir um estilo arquitetônico do século XII, considerado primitivo pelos artistas da renascença. Destaca

Menon (2007, p. 20): “Os arcos ogivais, as abóbadas de nervuras e a decoração elaborada tinham uma aparência tão bárbara para os renascentistas que estes, de forma pejorativa, disseram que tal arte só pudera ter sido inventada pelos godos.” A expressão foi utilizada pela primeira vez pelo arquiteto e pintor italiano Vasari, no século XVI, no texto *A vida dos pintores* (1550). Assevera Alegrete que Vasari desejava apenas separar estilos diferentes (gótico e românico), sem a pretensão de associar esta arte com a tribo dos godos. Entretanto, a partir daí, a palavra gótico passou a ser usada como referência para qualquer manifestação artística contrária aos padrões estéticos da cultura clássica, tornando-se sinônimo de irracional, terrível ou até mesmo, anormal (ALEGRETE, 2010, p. 14).

Segundo Menon, a ampla utilização do estilo arquitetônico gótico na construção das catedrais medievais atende ao objetivo de expressar um ideal de harmonia adequada aos padrões de pensamento medieval: “O traço gótico pretendia expressar uma harmonia divina, definida pela verticalidade das linhas, pela pureza das formas, bem como pela renovação de técnicas de construção” (MENON, 2007, p. 21).

Possuem elementos da arquitetura gótica: a igreja da abadia de St. Denis e a catedral de Notre-Dame de Paris, construídas entre os séculos XII e XIII; a abadia de Westminster, onde até hoje são coroados os reis da Inglaterra; e a de Colônia, na Alemanha. A presença de torres lanceoladas, de gárgulas (estátuas de criaturas das sombras, instaladas com os propósitos de escoar a água das chuvas e espantar espíritos malignos), de abóbadas de ogiva e de uma estrutura nervurada são algumas das características dessas construções. Explica Menon (2007, p. 21):

Nessa arte, todo o cenário comunicava um simbolismo teológico em que as paredes eram a base espiritual da igreja, os pilares representavam os santos, os arcos e nervos indicavam o caminho para Deus, tudo se completava pelos vitrais que, geralmente, ilustravam relatos bíblicos, criando no observador uma sensação de que através daquele ambiente era possível se dirigir ao infinito, alçar o céu.

O estilo arquitetônico gótico contrapõe-se ao estilo românico, aristocrático, e tornou-se umas das formas de expressão artística mais importantes do final da Idade Média. Na opinião de Menon (2007, p. 20), é provável que seja da herança histórica desse estilo arquitetônico que a literatura gótica, produzida desde meados do século XVIII, na Europa, tenha herdado este nome. Para Souza e Cavalcante (2014, p. 11),

[...] minimamente é possível afirmar que a estética gótica no domínio das artes faz referência à arquitetura medieval europeia, entre os séculos XII e XIV. Esse estilo sinaliza uma ruptura com os padrões clássicos e

aristocráticos de composição, dando lugar à expressão de uma arte burguesa, através da qual o homem, “livre” sujeito pensante e produtor de sentidos, criaria, a partir dos questionamentos acerca de sua própria condição e de seu anseio de atingir o Absoluto.

É na conjuntura sócio-histórica de desenvolvimento das ideias iluministas, e em sentido contrário ao princípio da luz, que a literatura gótica se desenvolve na Inglaterra. Alegrette dialoga com Botting sobre as relações do Gótico com o Iluminismo:

Fred Botting afirma que o Iluminismo, além de ter criado os principais modelos de pensamento da cultura moderna, também inventou o romance gótico. Mas acima de tudo, este movimento intelectual artístico-filosófico, que teve seu surgimento na França, pode por si mesmo ser considerado uma reinvenção dos valores estéticos neoclássicos que dominavam a sociedade britânica da metade do século XVIII e início do século XIX, constituindo uma retomada consciente de ideias, que tiveram origem na tradição greco-romana (ALEGRETTE, 2010, p. 18).

Já para Vasconcelos, a literatura gótica expressa uma reação às ideias excessivamente racionalistas difundidas pelos neoclássicos, que tentavam impor sua forma organizacional ao mundo, negando a existência de todo e qualquer tipo de força sobrenatural: “reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” (VASCONCELOS, 2002, p. 122). Souza e Cavalcante (2014, p. 11) concordam com essa perspectiva. Na opinião dos autores, ao valorizar o sobrenatural, as forças demoníacas, o medo excessivo, “relegar ao esquecimento” elementos que os iluministas pretendiam descartar, o gótico propõe uma ruptura com os padrões vigentes, baseados na razão e na moral.

No campo literário, já na segunda metade do século XVIII, a palavra gótico é usada para “uma espécie de novela, ou romance de terror” (MENON, 2007, p. 22). Efetivamente, um dos veículos de maior circulação da literatura gótica foi o romance. Na literatura, na música, no teatro, a burguesia em ascensão reivindica o protagonismo em espaços que antes eram ocupados com exclusividade pela aristocracia e é, especialmente no romance que ela encontra as possibilidades desse protagonismo.

Ao ser popularizado, o romance passou a expressar as ideias, críticas e insatisfações dessa categoria. Segundo Ian Watt, “No século XVIII o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de literatura e erudição estabelecidas e respeitáveis (WATT, 1996, p.40). Souza e Cavalcante destacam o caráter inovador e burguês do gótico:



No que tange à arte literária, pode-se dizer, sumariamente, que o gótico é uma escrita expressional, geralmente em prosa, também burguesa, que surge no século XVIII, na Inglaterra, como uma possível vertente de manifestação do pré-romantismo e do romantismo (sem, contudo, esgotar-se nesses períodos), na medida em que assim como estes, o gótico se revela transgressor em relação a formas consagradas de elaboração textual (SOUZA. CAVALCANTE, 2014, p. 11).

Mas é preciso alertar, como o faz Rossi, a distância que separa o gótico do romantismo:

A literatura gótica na Inglaterra não apresenta os excessos subjetivos típicos do Romantismo, ao mesmo tempo em que se utiliza do poder descritivo do Realismo para suscitar o sobrenatural e o fantástico. Portanto, o gótico na Literatura Inglesa é um gênero que não pode ser chamado de Romântico, tampouco de Realista, sendo antes, porém, um misto híbrido dos dois que encontrou no romance (tão híbrido quanto) seu principal veículo de manifestação (ROSSI, 2008, p. 62).

Por outro lado, são patentes os vínculos do gótico as tradições culturais da Inglaterra. Essa vinculação foi viabilizada pelos *graveyard poets*, – os conhecidos poetas dos cemitérios – associados à *graveyard school*. A poesia de cemitério alcançou reconhecimento como um movimento artístico literário, com cenários e temas peculiares (sepulturas, cemitérios, morte, noite, medo e o sombrio), elementos que seriam valorizados pelos autores da literatura gótica em contraposição aos padrões iluministas de composição. Essa forma de expressão poética, destaca Alegrette (2010, p. 16), “abordou os elementos sinistros de modo metafórico para encorajar os leitores a pensarem nestes horrores não com uma fascinação mórbida, mas como uma maneira de refletir sobre questões que estavam associadas à espiritualidade”.

Para Alegrette, trata-se de uma opção política que leva à valorização das tradições e da ordem medieval:

Este excesso de significado político, que demonstra ambivalência e tensão, remete diretamente ao contexto histórico-social da chamada “Época das Luzes”: castelos antigos, cavaleiros e aristocratas cruéis parecem se enquadrar no “padrão iluminista” que identificava todas as manifestações góticas com a tirania e a brutalidade da época medieval. Em contrapartida, tais histórias pareciam sustentar um gosto nostálgico por uma era perdida na qual predominavam os valores nobres de cavalaria, de um mundo que, se brutal, também foi, pela perspectiva do século XVIII, organizado. Dessa forma, o romance gótico buscou mais preservar a continuidade de antigas tradições medievais do que atacar o legado da aristocracia no feudalismo (ALEGRETTE, 2010, p. 21).

Dentre as narrativas mais importantes do século XVIII, que valiam-se do medo, do horror e do terror, podem ser citados: *Nigth Thoughts* (1749), de Robert Young; *The Grave*

(1743), de Robert Blair; *Night-piece on Death* (1751), de Thomas Parnell; *Night-piece* (1751), de Nathaniel Cotton; e *The Comtemplatist* (1762), de John Cunningham.

À busca pelo passado cultural inglês e aos elementos próprios à poesia dos cemitérios, veio juntar-se, na afirmação do gótico, um terceiro elemento: a teoria do sublime. O termo, que provém do latim *elevatio*, foi utilizado pela primeira vez em um tratado de retórica atribuído ao filósofo grego Longino, que se faz amparar em tradições de pensamento e sentimentos não racionais, conforme discorre Alegrette (2010, p. 17):

Uma dessas fontes é a manifestação de pensamentos elevados que almejam o ilimitado, o grandioso, e, portanto, remetem a eventos que não podem ser explicados pelo pensamento racional. Outra fonte de sublimidade, apontada pelo autor em seu tratado, são as demonstrações de intensa sensibilidade, capazes de resultar em insanidade e morte, e que aparecem de forma recorrente nas tragédias gregas. Também são consideradas sublimes para o filósofo grego as manifestações violentas da natureza, tais como a erupção do vulcão Etna e os relâmpagos que rasgam um céu cinzento, uma vez que essas são capazes de provocar no homem sensações de espanto, pavor, e até mesmo deslumbramento.

Remetendo-se às teorias de Edmundo Burke, Alegrette discorre sobre o sublime:

Existem duas sensações agradáveis associadas ao sublime: a primeira delas é de assombro ou pavor diante de objetos que, devido ao tamanho e a aparência, evocam a vastidão, a magnificência e a infinitude [...] A segunda consiste em um “estado de alma”, no qual todos os movimentos são suscitados por certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquilo que é alvo de sua atenção. Por isso, um tipo de perigo que se apresenta como uma ameaça iminente à integridade física, e que no plano concreto se revela terrível, é atenuado quando ele existe somente no terreno da imaginação (ALEGRETTE, 2010. p. 22).

Deste modo, apropriado pelos autores associados ao gótico, o sublime dá vazão à ânsia de afirmação de um movimento literário pautado pelos princípios do ilimitado e do grandioso, às expensas do ideal de perfeição técnica e da estrutura ordenada da poesia neoclássica (VASCONCELOS, 2002, p. 121).

Encontram-se assim fixadas, ainda no final do século XVIII, as características principais do romance gótico, deste modo apresentada por Sedgwick (1986, p. 9-13):

A forma do romance... é provável que seja descontínua e intrincada, talvez incorporando estórias dentro de estórias, mudanças de narradores, e que tais esquemas compositivos se apresentem através de manuscritos descobertos ou estórias interpoladas... Certas preocupações características [...] incluem as instituições eclesiásticas e monásticas; estados sonambúlicos e cadavéricos, espaços subterrâneos e o sepultamento de vivos; a revelação de laços familiares desconhecidos; afinidades entre narrativa e arte pictórica; [...]

ecos ou silêncios não-naturais, escritos ininteligíveis e o inexprimível; [...] culpa e vergonha; paisagens e sonhos noturnos; aparições do passado; [...] o ossuário e o hospício... O eu é espacializado... ponderosamente impedido de algo à que ele normalmente deveria ter acesso. [O gótico enfatiza] o que está do lado de dentro, o que está do lado de fora, e o que os separa.

O mundo da literatura gótica é apresentado como o mundo das sombras, do medo, que atrai e, ao mesmo tempo, repele: “O terror e, portanto, o suspense, é a característica principal da literatura gótica. Como tal, ele deve ser resolvido, sob pena de cair exclusivamente no horrível ou no absurdo (ambos, em si só e contraditoriamente, assustadores)” (ROSSI, 2008, p. 67). O uso de imagens fortes e os ambientes grotescos evocam sensações extremas. O gótico é frequentemente exagerado na sua representação das emoções.

Os aspectos constituintes da literatura gótica sugerem o caótico, o sobrenatural e o melancólico, geram desequilíbrio e incerteza, causando medo. Vasconcelos (2002, p. 119) define o gótico como uma “literatura da desrazão e de terror”. Ao leitor não é permitido que perceba o verdadeiro lugar ou o lugar inicial do real e do imaginário: “O gótico, dessa forma, vem colocar um toque de irracionalidade no nosso mundo tão real, tão organizado, tão lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto prezamos. Ele nos deixa, portanto, suspensos entre dois universos: o real e o imaginário” (ROSSI, 2008, p. 56).

Para Rossi, essa suspensão pressupõe uma perpétua indefinição entre as coisas que sempre apreendemos como opostas, mas a condição humana não permite uma completa e total suspensão. O reconhecimento dos opostos é necessário:

O gótico povoa tanto nosso mundo real quanto nosso mundo imaginário, permitindo que nosso senso comum responda de pronto à pergunta: o que é o gótico? de maneira tão certa quanto são as histórias que nos causam medo, ou são as histórias de terror e de horror, ou ainda são as histórias que se passam em lugares sombrios e aterrorizantes, normalmente castelos medievais abandonados e cemitérios mal-assombrados (ROSSI, 2008, p. 58).

As contradições e antíteses – paixão e a razão, excesso e comedimento, real e fantástico, passado e presente, civilizado e bárbaro, sobrenatural e natural – são a essência do gênero gótico. Na opinião de Vasconcelos (2002, p. 129), trata-se de um jogo de ambiguidades que resulta da tensão entre o modo não-realista de representação e os propósitos morais e convencionais que ele abertamente professava.

Em conformidade com a teoria das representações, entendemos que os elementos sobrenaturais incorporados aos enredos dos romances góticos são representações do mundo real e a ele fornecem sentido, ao tempo em que geram condutas e práticas sociais que agem sobre este mundo.

No alvorecer do século XIX, violência, medo, morte, vida e imortalidade, bem e mal, assim como a corrupção das estruturas sociais, eram temas presentes nos textos literários e traduziam, de alguma maneira, a crise existencial do homem frente às transformações políticas, econômicas e sociais que tomavam corpo. Destaca Morais (2004, p. 30):

Os escritores, literatos do século XIX, eram tidos como profetas, guias de uma sociedade que se tornava cada vez mais levada por certo dogmatismo, fruto do medo das novas tendências, do desnorтеio que o novo, de um modo geral, estava criando [...] As *novels* deviam entreter seus leitores e, ao mesmo tempo, oferecer ensinamentos de fundo moral.

O romance gótico expõe críticas à sociedade, de uma forma refinada e irônica. Em especial o gótico literário comporta importantes discussões e questionamentos sobre determinados padrões sociais. O seu sucesso indica que uma parte considerável das pessoas que viveram na Inglaterra da Era Vitoriana partilhava do mesmo ponto de vista que os autores.

O gênero gótico ganha expressão em uma Inglaterra marcada por mudanças que tiveram início ainda no século XVIII e que impactaram decisivamente a economia e a sociedade no século posterior. O desenvolvimento da indústria, representado pela substituição das pequenas oficinas artesanais por fábricas (MEIRELES, 2005), abrangeu um conjunto de transformações no campo científico e tecnológico. O maquinário era o símbolo da era industrial, as fábricas produziam em ritmo acelerado, diminuindo o tempo de produção, e, conseqüentemente, os preços ao consumidor. Nos centros urbanos houve um aumento populacional, em decorrência de migrações, e a presença de um enorme contingente de trabalhadores contribuiu para a redução dos salários. Muitos trabalhadores, submetidos a privações, ao desemprego, à miséria, associaram-se a práticas marginais, como a prostituição, cometeram suicídio, tornaram-se alvos preferenciais do alcoolismo, da violência urbana, de surtos epidêmicos que dizimaram parte da população. A tuberculose e a sífilis figuravam entre as doenças que acometiam os trabalhadores urbanos e sobre elas recaía um julgamento moral e o estigma social, embora atingissem também setores da classe média urbana:

Uma manifestação biológica mais difusa da ameaça sexual era percebida sob a forma de doença venérea; estimou-se que a sífilis teria atingido proporções epidêmicas na última década do século XIX. Embora ligada à imoralidade de alguns grupos identificáveis pelo seu comportamento desviante, a ameaça de doença venérea foi particularmente intensa como resultado da sua capacidade de cruzar as barreiras que separavam a saudável e respeitável vida das classes médias vitorianas dos mundos noturnos de corrupção moral e depravação sexual (BOTTING, 1996, p. 138).

Londres era considerada a capital da prostituição. As ferrovias levavam a ela soldados e marinheiros, que atraíam prostitutas de todo o país. De um quadro de invisibilidade, as prostitutas inglesas passaram a atrair a atenção de pessoas de diferentes categorias sociais, e os muitos crimes cometidos nas áreas de meretrício acabaram por “revelar ao mundo o lado obscuro do império britânico” (SILVA, 2010).

Às mazelas da sociedade industrial e urbana, marcas da modernidade, vieram somar-se, no retrato da Inglaterra do século XIX, a tendência à fixação de certas tradições, como a imagem da pontualidade e da seriedade, atribuída aos cidadãos ingleses. Sobre o papel das tradições, destacam Hobsbawm e Ranger (1997, p. 10):

O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas). Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial [...] elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social.

O século XIX inglês ficou marcado, também, pela valoração positiva das tradições puritanas. A moralidade e rigidez dos costumes penetram nas casas do povo inglês, que se esforça, de acordo com Silva (2010), por “valorizar o exemplo dado pela família real, compartilhando dos seus valores morais e religiosos”. Uma imagem da Rainha Vitória é sustentada como espelho de comportamento ideal, mesmo entre os nobres que “à noite... enchiam os prostíbulo e casas de jogos dos arredores de Londres”. (SILVA, 2005, p. 225). Na produção literária como na vida cotidiana, o sexo era um tema que suscitava vergonha e repulsa e os desvios relativos à sexualidade estavam sempre, como destaca Peter Gay (1999), associados às classes inferiores.

## 1.2 Genealogia

O nascimento da literatura gótica tem como marco inicial a publicação, em 1764, de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole,

A data oficial de início é o ano de 1764, quando um obscuro aristocrata, com pretensões nada singelas a escritor, publicou a obra que ditaria todas as principais características do gênero gótico e seria a influência primeira de

todos os escritores posteriores que o cultivaram: trata-se de *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole (ROSSI, 2008, p. 64).

Walpole faz situar sua história no castelo de Otranto, situado ao sul da Itália, provavelmente no século XI. Um dos personagens, o príncipe Manfredo, rouba o castelo de seus verdadeiros donos e, em decorrência disso, coisas inacreditáveis começam a acontecer. Conrado, único filho de Manfredo é morto no dia do próprio casamento, após a estátua de Afonso II, o Bom, que Manfredo teria roubado o castelo, cair sobre ele. Com medo de que novas tragédias pudessem vir a acontecer, Manfredo decide separar-se da esposa e casar-se com a mulher que seria a esposa de seu filho. Para Manfredo, o novo casamento quebraria a maldição que recaía sobre si, já que, com esta união, passaria a fazer parte da família, da qual ele teria usurpado o castelo. Coisas sobrenaturais continuam a acontecer até que, no fim do romance, o verdadeiro herdeiro retorna e expulsa o usurpador, que confessa seus crimes.

Para Vasconcelos, o texto de Walpole “reintroduziu, por assim dizer, no seio dos ideais neoclássicos de harmonia, decoro e moderação, o horrível, o insano e o demoníaco, escancarando as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão” (VASCONCELOS, 2002, p.119).

Castelos decadentes, com passagens secretas para cemitérios e igrejas, o medo, o sobrenatural, crimes e formas comuns de apresentação dos personagens são alguns dos elementos que permitem a definição do romance como exemplo de narrativa gótica:

As leituras a respeito do tema [o romance] autorizam a listar alguns elementos comuns às narrativas góticas, tais como: ambiente sombrio, que situa a narrativa na era medieval ou faz referência a ela; a natureza, erma, sedutora e misteriosa que, muitas vezes, parece “sentir” os conflitos das personagens; aura de religiosidade e presença da morte; elementos ou expedientes que retomam questões ligadas ao transcendente; caracteres sobrenaturais, representados por fantasmas e/ou figuras grotescas; heróis ou vilões atormentados por crises morais, pelo “duplo” e/ou pela loucura; ruptura em relação a comportamentos socialmente aceitos (SOUZA; CAVALCANTE, 2014, p. 12).

Seguindo os mesmos padrões, o irlandês Bram Stoker, os americanos Lovecraft e Allan Poe, o britânico Lord Byron e o francês Baddeley também escreveram romances ambientados em espaços satânicos, misteriosos e de loucura. Seus textos retratavam conflitos e processos próprios ao desenvolvimento do capitalismo, sob a égide da burguesia da Europa ocidental e dos Estados Unidos.

Ao abordar assuntos delicados para o período, como o sexo e o valor da família, o romance gótico reflete tensões e ambivalências nos padrões utilizados pela sociedade para

representar a si mesma. Walpole, por exemplo, em cujo texto abundam os recursos do absurdo, da extravagância e do irracional, foi duramente criticado pelos excessos e transgressões dos limites de probabilidade e credibilidade (VASCONCELOS, 2002, p. 129 - 130). Porém, como destaca Alegrette (2010, p. 21-22),

[...] a transgressão que provocava o surgimento de tais temores associados à desintegração social, também propiciava a reconstrução de limites e fronteiras: o bem, para existir, depende do mal, a luz nasce das trevas, a razão surge em meio à irracionalidade. Portanto, o romance gótico é menos uma espécie de celebração de excessos e mais m questionamento dos os limites produzidos ao longo dos séculos XVIII e XIX para distinguir a razão da paixão, a virtude do vício, o “eu” do outro, a fantasia, da realidade. Assim, as imagens de luz, de trevas enfocam, em sua dualidade, os lados aceitáveis e inaceitáveis desses limites que regulam as diferenças sociais.

Após Walpole, a ficção gótica alcançou grande expressão e desenvolvimento na Inglaterra e, até a década de 1820, continuou fortalecida, com grande aceitação do público. O gótico literário inglês alcançou um primeiro pico depois de 1794, quando Ann Radcliffe publicou *The Mysteries of Udolpho*. Na opinião de Rossi (2008, p. 69), o texto manteve o “equilíbrio entre terror e horror” e “imprimiu um grau respeitável de excelência à nascente literatura gótica”.

Mantêm-se em Radcliffe as características do gênero, já presentes em Walpole – enredos ambientados em castelos mal-assombrados, mortes, brigas, crimes, donzelas em perigo, doenças misteriosas – mas, ainda segundo Rossi (2008, p. 69) o uso de técnicas refinadas de composição fez de *The Mysteries of Udolpho* “um marco da literatura gótica no quesito qualidade estética”. O enredo envolve crimes por herança, uma donzela órfã em perigo e a trama chega ao final com explicações lógicas, que têm por propósito desvendar por completo os acontecimentos aterrorizantes. Ao rever toda a história, nos últimos capítulos, Ann Radcliffe torna o horror que permeia a narrativa um elemento pontual, momentâneo e resultante de incidentes e coincidências. Ademais, a narrativa se encerra com conclusões moralizantes, como ressalta Alegrette (2010, p. 29),

Apesar da presença desses elementos sinistros, o desfecho desses romances é sempre moralizante: a mocinha tem sua recompensa no casamento, e os vilões (ou vilãs) são punidos com a morte ou prisão. Dessa forma, a autora promove a manutenção dos valores sociais de sua época e reafirmava a importância da família.

Radcliff em *The Mysteries of Udolpho* marca, na opinião de Rossi (2008, p. 69-70) os primórdios do gênero policial, um subgênero do gótico, que evolui a partir dos escritos de

Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, na Inglaterra. Seguiram-lhes os passos *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, *Orphan of the Rhine* (1798), de Eleanor Sleath e *Clermont* (1798), de Regina Maria Roche.

No século XIX, tendo como pano de fundo o desenvolvimento do romantismo, a escrita gótica sofreu transformações. Paisagens sublimes passaram a representar estados mentais e emocionais dos indivíduos. O vilão, que antes era a verdadeira encarnação do mal, passa a ter um perfil mais humano, tornando-se, ao mesmo tempo, vítima e vilão. Os castelos e cemitérios foram substituídos por casarões em ruína e pela fábrica. A máquina assume o lugar do monstro e o sobrenatural se manifesta como alienação e loucura do homem oprimido pela modernidade urbana.

Data deste período o *Frankenstein, ou o moderno Prometeu*, de Mary Shelley, filha de uma das fundadoras do movimento de emancipação feminina na Inglaterra no século XVIII, Mary Wollstonecraft, e do filósofo William Godwin, e esposa do filósofo e poeta Percy Shelley.

O texto de Mary aponta para o surgimento de um novo subgênero do gótico – a ficção científica – e contribui para a sua renovação. Considerada a mais apavorante história escrita no início do século XIX, a história de Frankenstein foi escrita por Shelley durante um rigoroso inverno suíço. Para passar o tempo, o amigo Lord Byron, propõe que ela e os outros que se encontravam na casa escrevessem histórias de fantasmas. Na introdução do texto, Mary Shelley escreve:

No verão de 1816, nós visitamos a Suíça e tornamo-nos vizinhos de Lord Byron [...] Aquele, entretanto, estava sendo um verão muito desagradável, e as chuvas incessantes nos obrigavam a permanecer em casa durante vários dias. Caíram em nossas mãos alguns volumes das histórias de fantasmas, traduzidas do alemão para o francês [...] “Cada um de nós vai escrever uma história de fantasmas”, disse Lord Byron, e sua proposição foi aceita [...] Dediquei-me a pensar em uma história – uma história que rivalizasse com aquelas que nos tinham incitado a realizar aquele trabalho. Uma história que falasse aos misteriosos medos de nossa natureza e despertasse um espantoso horror – capaz de fazer o leitor olhar em torno amedrontado, capaz de gelar o seu sangue e acelerar os batimentos do seu coração (SHELLEY, 2007, p. 7-8).

Após algumas tentativas frustradas, *Frankenstein, ou o moderno Prometeu* foi publicado em 1818, a não aceitação inicial do texto pelas editoras deveu-se por este ter sido escrito por uma mulher, pois, somente ao homem era permitido e admissível o ato de criação. Schmidt (1999, p. 37) explica: “A função autoral está associada à identidade do autor como pai do texto, aquele que detém a prerrogativa da voz”. Assim, a tradição literária era



essencialmente masculina, as mulheres que ousaram adentrar neste universo sofreram por conta dos estereótipos construídos e disseminados ao longo da história. Alegrette (2010, p. 10) destaca:

Foi somente no final da década de 1970, com a publicação de *The Endurance of Frankenstein* (1979), um livro de ensaios organizado pelos professores norte americanos George Levine e U. C. Knoepflmacher, que essa obra teve sua importância reconhecida, e tornou-se objeto de estudo nas universidades norte-americanas e inglesas.

*Frankenstein* é considerado, hoje, um dos mais importantes romances da literatura gótica. A narrativa conta a história de um médico que furta partes de corpos humanos em necrotérios para montar uma nova criatura, que ganha vida após ser submetida a choques elétricos em uma noite de tempestade. Após perceber que criara um monstro, o médico o abandona à própria sorte. A criatura se volta odiosamente contra seu criador, perseguindo-o e matando-o. Novos elementos se afirmam no texto. Destaca Alegrette (2010, p. 41):

Em sua narrativa, Mary Shelley procurou substituir a desgastada maquinaria gótica inaugurada em *O castelo de Otranto*, por um evento verossímil, que tem sua origem em um tema que era condizente com sua época: a especulação científica.

Novos componentes são utilizados, também, para a composição dos cenários: “Dentre os elementos românticos, a estética do sublime assume grande importância no enredo de *Frankenstein*, e desloca-se dos ambientes fechados para as paisagens naturais” (ALEGRETTRE, 2010, p. 38). Mary Shelley esclarece em sua introdução como a história surgiu:

Muitas e longas eram as conversas de Lord Byron e Shelley às quais eu assistia como ouvinte devota, mas silenciosa. Durante uma delas, discutiu-se sobre várias doutrinas filosóficas e, entre outras, sobre a natureza do princípio da vida, e se havia possibilidade de ele ser descoberto e comunicado. [...] Talvez se pudesse reanimar um cadáver; as correntes galvânicas tinham dado sinal disso; talvez se pudesse fabricar as partes componentes de uma criatura, juntá-las e animá-las com o calor da vida. [...] Nos retiramos para repousar. Coloquei a cabeça sobre o travesseiro, mas não consegui dormir, nem podia dizer que estivesse pensando. Minha imaginação, solta, possuía-me e guiava-me, dotando as sucessivas imagens que se erguiam em minha mente de uma clareza que ia além dos habituais limites do sonho. Eu via – com os olhos fechados, mas com uma penetrante visão mental -, eu via o pálido estudioso das artes profanas ajoelhado junto à coisa que ele tinha reunido. Eu via o horrível espectro de um homem estendido, que, sob a ação de alguma máquina poderosa, mostrava sinais de vida e se agitava com um movimento meio-vivo, desajeitado. [...] Achei! O que havia me aterrorizado, certamente encheria de horror os outros; e eu tinha apenas de descrever o espectro que assombrara o meu sono da meia-noite! (SHELLEY, 2007, p. 9-10).

Em *Frankenstein*, Mary Shelley aborda o advento da modernidade caracterizando os sujeitos e o estranhamento destes diante da nova conjuntura social, ressaltando os conflitos entre a natureza e a sociedade humana. O monstro criado por Mary Shelley aos poucos evolui e cria consciência da sua condição de monstro, de inferior para a sociedade “o estranho sistema da sociedade humana [...] ia sendo desvendado” (SHELLEY, 1998 p. 115). Nesse processo, emergem as analogias entre o monstro e a própria condição feminina de Mary Shelley que sendo uma das precursoras da literatura que aborda temas científicos, espaço notadamente masculino, vê-se subjugada e privada do seu direito de fala.

Aprendi, *Frankenstein*, que os bens mais almejados pelos seus semelhantes eram a alta posição, a reputação e as riquezas. Uma só dessas vantagens bastaria para outorgar respeito a um homem, mas a falta de pelo menos uma delas era o suficiente para que fosse considerado relegado à condição de pária ou escravo, condenado a despender todas as suas forças para lucro de poucos eleitos (SHELLEY, 1998, p. 115).

O texto de Shelley critica a delimitação do espaço feminino na literatura, bem como no próprio meio social, que a separa, interdita e não aceita o discurso da mulher. Showalter (1994, p. 48) assevera que a voz da mulher sempre foi silenciada e sua história foi excluída quando esta deveria ser protagonista. Assim, é importante que haja “o lugar de uma crítica, uma teoria e uma arte genuinamente centradas na mulher, cujo projeto comum seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar”. Nesse sentido, novos saberes, para além dos limites impostos pela tradição devem dar espaço ao sujeito feminino engajado na aceitação de si e da sua história.

Em 1819, tomado pela criatividade e sucesso do texto de Mary, John Polidori, que também participa da empreitada proposta por Byron, publica o conto *The Vampyre*, primeira história de vampiros publicada em inglês. O vampiro de Polidori é Lord Ruthven, um aristocrata viajante que atraía e matava mulheres inocentes a fim de se alimentar de seu sangue. *The Vampire* inspirou diversas peças de teatro e outras obras, durante o século XIX:

*The Vampyre* parece ser a última obra do desenvolvimento do gótico na Literatura Inglesa no início do século XIX, pois a partir da década de 1820 o gênero cai gradualmente no esquecimento até se tornar praticamente inexistente durante a Inglaterra Vitoriana. Afora obras-primas isoladas da Literatura Inglesa que apresentam clara influência gótica em seus enredos (e podem até mesmo ser chamadas de góticas), como é o caso de *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, e *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë (ROSSI, 2008, p. 71).

Escritores como Edgar Allan Poe, em *The Black Cat* (1843), e Alexandre Dumas, em *The Prussian Terror* (1916), por exemplo, criariam personagens inspirados em Polidori. Em 1872, o escritor irlandês Sheridan Le Fanu criou *Carmilla*, uma novela que incorpora as crenças do vampirismo a um ambiente gótico, tratando de temas como suspense e erotismo. Segundo Silva (2010), o texto de *Carmilla* comporta relações de lesbianismo entre a personagem título e suas vítimas femininas. O conto serviu de inspiração para a produção cinematográfica *The Vampire Lovers* (1970). A ficção científica alcançou sucesso com *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, e com *A ilha do dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells (ROSSI, 2008, p. 71-72).

A Inglaterra conheceu um revival da literatura gótica em 1891, com a primeira publicação de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Já o *Dracula*, do irlandês Bram Stoker, cuja primeira edição data de 1897, alcança sucesso com uma fórmula que abrange todos os elementos associados ao conceito de gótico, a eles agrega novos medos e temores próprios à sociedade inglesa. O texto de Stoker foi traduzido para vários idiomas, além de ser adaptado para o teatro e cinema. *Dracula* é o único texto comparado esteticamente e artisticamente por muitos estudiosos da literatura gótica, com o *Frankenstein*, de Shelley.

Novos textos literários, obras cinematográficas e produções musicais chegaram a um número maior de pessoas, favorecidos pela expansão dos meios de comunicação. Na contemporaneidade, o gótico cruza os limites disciplinares e passa a ser absorvido pelas diversas formas de mídia. Entretanto, eram inevitáveis as alterações estéticas e conceituais. Escritores do gênero, como Fred Botting (1996) e David Stevens (2000), alertam para o fato de que o conceito de gótico sofreu um esvaziamento de sentido, mas asseveram que o gótico, enquanto tendência humana de pensamento e sentimento e como modo de expressão, não tem limite de tempo e espaços particulares. Para Stevens, o estilo gótico transcende a história ou, pelo menos, penetra toda a história. Botting, afirma que a difusão das suas características nos diversos tipos de textos e em diferentes períodos históricos insere o gótico no conceito de híbrido: ele incorpora e transforma outras formas literárias, ao tempo em que muda suas próprias convenções na direção apontada pelos modos mais novos de se escrever. Desta maneira, o gótico, que surge como uma tendência literária durante o século XVIII apresenta-se, no início do século XXI, mais como uma inclinação estética que tem encontrado formas de se adaptar ao tempo, do que como uma forma de expressão literária.

## 2 BRAM STOKER E A ERA VITORIANA

### 2.1 O Império Britânico na Era Vitoriana

Em meados do século XVIII, mudanças drásticas no processo de produção da riqueza, consignadas a avanços científicos e tecnológicos, foram tratadas sob o rótulo de Revolução Industrial. As modificações no campo da economia, com impactos sobre o modo de organização da vida social, tomaram corpo, inicialmente, no território da Grã-Bretanha:

Em primeiro lugar, a Revolução Industrial não foi mera aceleração do crescimento econômico, mas uma aceleração de crescimento em virtude da transformação econômica e social [...]. De fato, a revolução industrial não foi um episódio com um princípio e um fim. [...] Sob qualquer aspecto, este foi provavelmente o mais importante acontecimento na história do mundo, pelo menos desde a invenção da agricultura e das cidades. E foi iniciado pela Grã-Bretanha. [...] a Grã-Bretanha possuía uma indústria admiravelmente ajustada à revolução industrial pioneira sob condições capitalistas (HOBSBAWM, 2010, p. 60-66).

Para Antonio Carlos Lessa, o pioneirismo da Grã-Bretanha nesse processo sedimentou a sua liderança frente às demais potências do período:

As relações internacionais na primeira metade do século XIX tiveram um grande ator (a Grã-Bretanha), que se tornou preponderante sobre as demais potências europeias porque teve condições de, pioneiramente, colocar em funcionamento do dínamo da modernização econômica proporcionado pela Revolução Industrial e foi capaz de obter ganhos de produtividade em grande escala provocados pela facilidade de internalizar as revoluções tecnológicas (LESSA, 2005, p. 89).

Afinado com os interesses dos grupos capitalistas, o Império Britânico afirma-se soberano e impõe o monopólio sobre a produção e o comércio de produtos industriais:

A Revolução Industrial assinala a mais radical transformação da vida humana já registrada em documentos. Durante um breve período ela coincidiu com a história de um único país, a Grã-Bretanha. Assim, toda uma economia mundial foi edificada com base na Grã-Bretanha, ou antes, em torno desse país. Houve um momento na história do mundo em que a Grã-Bretanha podia ser descrita como sua única oficina mecânica, seu único importador e exportador em grande escala, seu único transportador, seu único país imperialista e quase que seu único investidor estrangeiro; e, por esse motivo, sua única potência naval e o único país que possuía uma verdadeira política mundial. Grande parte desse monopólio devia-se simplesmente à solidão do pioneiro, soberano de tudo quanto se ocupa por causa da ausência de outros ocupantes (HOBSBAWM, 1983, p. 9).

A conquista de novos mercados é precedida da ampliação do mercado interno para os produtos industrializados:

O mercado interno proporcionou a base geral para uma economia industrializada em grande escala e incentivou grandes melhorias no transporte terrestre, uma importante base para o carvão e para algumas importantes inovações tecnológicas (HOSBAWM, 2003, p. 48).

Conquanto o aumento da produção passasse pela adoção de novas tecnologias de produção – “Já se achava em pleno desenvolvimento o uso de energia não humana, como o vapor e as máquinas [...] a organização fabril” (MACFARLANE, 1989, p. 182) – as mudanças mais importantes ocorreram no plano das relações de produção e propriedade. No controle da produção manufatureira em larga escala, a burguesia industrial avança sobre outros setores de produção e circulação de riqueza e impõe aos trabalhadores da indústria condições de trabalho adequados aos seus propósitos de acumulação de capitais:

A maior dificuldade era que os que controlavam a maior parte desse capital no século XVIII – proprietários de terra, mercadores, armadores, financistas etc. – relutavam em investi-lo nas novas indústrias, que, portanto frequentemente tinham que ser iniciadas com pequenas economias ou empréstimos e desenvolvidas pela lavra dos lucros. A escassez de capital local fez com que os primeiros industriais – especialmente os homens que se fizeram por si mesmos (*self-made-men*) – fossem mais duros, mais parcios e mais ávidos, e seus trabalhadores, portanto proporcionalmente mais explorados; mas isto refletia o fluxo imperfeito do excedente de investimento nacional e não sua inadequação. Por outro lado, os ricos do século XVIII estavam preparados para investir seu dinheiro em certas empresas que beneficiavam a industrialização; mais notadamente nos transportes (canais, facilidades portuárias, estradas e mais tarde também nas ferrovias) e nas minas, das quais os proprietários de terras tiravam royalties mesmo quando eles próprios não as gerenciavam. (HOSBAWM, 2010, p. 68).

O capitalismo afirma-se como Modo de Produção em um contexto de crescimento e em clima de euforia “Pois a maior parte do século XVIII foi para grande parte da Europa um período de prosperidade e de cômoda expansão econômica” (HOSBAWM, 2010, p. 64).

O fechamento das pequenas oficinas artesanais, afrontadas pela concorrência do grande capital, e o sistema de *enclausure* sobre a propriedade agrária foram fundamentais no processo de arregimentação de mão de obra abundante e barata para as grandes manufaturas urbanas. O operariado das fábricas, destituído de toda e qualquer propriedade, faz-se proletário:

A história das classes proletárias inglesas começa na segunda metade do século passado com a descoberta da máquina de vapor e de máquinas para a manufatura dos tecidos de algodão. Estas descobertas deram impulso à revolução industrial, que transformou, simultaneamente, toda a sociedade burguesa [...] A Inglaterra constitui o cenário clássico dessa revolução, tão mais irresistível na sua progressão quanto silenciosa em seu processo, sendo, por conseguinte, o típico país onde cristaliza o resultado principal desse fenômeno, o proletariado. Só na Inglaterra cabe estudar o proletariado em todas suas relações e sob todos seus aspectos (HOBSBAWM, 2010, p. 55).

A industrialização da Inglaterra, pois, acentua os contrastes entre as condições de vida dos usufrutuários da prosperidade e os outros, os trabalhadores assalariados, submetidos a péssimas condições de trabalho, à exploração, miséria, a fome, aglomerados em moradias precárias, em um cenário propício à proliferação de doenças epidêmicas. Outras categorias sociais foram, também, afetadas pelas transformações decorrentes da industrialização em novas bases:

As mais sérias consequências da revolução industrial foram sociais [...] a transição da nova economia criou a miséria e o descontentamento, os ingredientes da revolução social. E, de fato, a revolução social eclodiu na forma de levantes espontâneos dos trabalhadores da indústria e das populações pobres das cidades [...] Os trabalhadores de espírito simples reagiram ao novo sistema destruindo as máquinas que julgavam ser responsáveis pelos problemas [...] O descontentamento não estava ligado apenas aos trabalhadores pobres. Os pequenos comerciantes, sem saída, a pequena burguesia, setores especiais da economia eram também vítimas da revolução industrial e de suas ramificações (HOBSBAWM, 2010, p. 74-75).

Destaca Bertaux (1979, p. 89), que “durante toda a primeira Revolução Industrial, a exploração da população operária foi feita de forma inteiramente selvagem.”.

O trabalhador assalariado, destituído de condições mínimas de sobrevivência, tomou, por vezes, as máquinas como inimigo potencial e contra elas canalizou as suas primeiras revoltas. Da parte dos capitalistas, receberam o desprezo e a desconfiança sobre a sua capacidade de organização e luta:

Muitos capitalistas britânicos não consideravam mais a classe trabalhadora como revolucionária, mas sim em uma classe de proletários desorganizados e com capacidade política ineficiente. [...] Os sindicatos como multidões de estúpidos e desencaminhados, instigados por agitadores que não conseguiria obter melhor forma de vida de outra maneira (HOBSBAWM, 1982, p. 233).

Um outro aspecto importante desse processo identificado como Revolução Industrial foi o significativo crescimento dos centros urbanos. Novas cidades de grande porte surgiram e outras cresceram vertiginosamente sob o impacto da migração de trabalhadores da zona rural, atraídos pela expectativa de emprego ofertada pelas fábricas:

Os índices de mobilidade geográfica eram elevados: as pessoas estavam em constante movimento, para Londres ou outras cidades, ou para mercados e feiras, enquanto durasse o ciclo da vida. Entre as instituições que estimulavam ambos os tipos de mobilidade encontrava-se o mercado de trabalho assalariado (MACFARLANE, 1989, p. 182).

Nos centros urbanos, o trabalhador assalariado foi submetido às altas jornadas de trabalhos e tiveram de se organizar para conquistar direitos mínimos:

Em nenhum país do mundo foram os operários mais infelizes. Casebres, jornada de quinze horas, trabalhos de crianças de cinco anos, a Inglaterra conheceu tudo isto em grande escala. Mas, após as leis de 1824-1825, as *trade-unions*, isto é, os sindicatos, constituem-se e lutam para melhorar a condição operária (DUROSELLE, 1985, p. 22).

A grande euforia desencadeada pelo processo de industrialização e expansão do Império Britânico coincidiu com o período denominado Era Vitoriana, em alusão à rainha Vitória, que ascendeu ao trono da Inglaterra em 1837 e reinou até 1901.

Nesse período, o território europeu se viu abalado por guerras, revoltas, conflitos de toda a ordem: “O século XIX foi uma das fases mais amargas e cruéis da história europeia. Perturbações, revoltas, revoluções no plano interior, guerra, conflitos, intervenções no plano exterior, marcaram toda a época” (DUROSELLE, 1985, p. 13). Mas sob o reinado da rainha Vitória, a Inglaterra experimentou um período de paz e progresso.

O acentuado processo de acumulação de capitais facultou à burguesia, principal beneficiária do progresso econômico, entrar na disputa com as categorias nobiliárquicas pela proximidade em relação ao centro do poder monárquico, garantia de status social. Meyer (1987, p. 91) destaca, do burguês, o “caráter bajulatório, empenho na escalada social e anseio de enobrecimento”. Na opinião do autor, essa camada superior da classe média não queria “atacar ou derrubar o *establishment* senhorial, mas penetrar nele” (MEYER, 1987, p. 92).

Segundo Hobsbawn, a classe burguesa, formada por homens de negócios, membros dos mais altos escalões do serviço público e profissionais liberais, passou a desfrutar de um conforto maior a partir do século XIX. “Só tardiamente, ao findar do século, é que a sociedade burguesa desenvolveu um estilo de vida e o equipamento material apropriado e realmente destinado a ajustar-se às necessidades da classe” (HOBSBAWM, 2010, p. 234). O sucesso e prosperidade dessa classe eram mostrados pelas roupas e pelas casas burguesas, retratadas como lares felizes e harmoniosos:

Nesse século da burguesia triunfante, os membros das bem-sucedidas classes médias estavam certos da própria civilização [...] eram seguros e não costumavam lutar com dificuldades financeiras; todavia, apenas ao findar o

século sentiram fisicamente o conforto. Haviam vivido, até então, bastante bem, rodeados de uma profusão de objetos sólidos e enfeitados, envolvidos em grande quantidade de tecidos, podendo permitir-se tudo que consideravam apropriado a pessoas de sua posição social e inapropriado a seus inferiores (HOBSBAWM, 2010, p. 233-234).

Hobsbawm alude, também, à existência de uma camada inferior da classe média, associada aos trabalhos manuais, uma espécie de “aristocracia do trabalho”, que ostentava um modo de vida melhor do que a grande massa dos assalariados:

Não existe dúvida sobre o fato de que observadores vitorianos na Grã-Bretanha acreditavam na existência de uma camada superior das classes trabalhadoras manuais, descrita de várias maneiras, mas também por termos como “uma aristocracia do trabalho” ou “uma aristocracia das classes trabalhadoras”. A superioridade desta camada ou deste grupo era tanto econômica (salários mais altos e mais regulares, maiores chances de poupar), quanto social [...], política ou cultural. Os integrantes desta camada eram “respeitáveis” (“as classes de artífices respeitáveis”), ou, como os vitorianos teriam preferido exprimir, morais. Acreditava-se que eles se confundiam, e na verdade eram algumas vezes classificados como integrantes das “classes médias baixas” (HOBSBAWM, 2010, p. 315).

Do ponto de vista dos costumes, a Era Vitoriana foi marcada pela rigidez de princípios. O exemplo dado pela Rainha Vitória estimulava o comportamento conservador e moralista que se espraiava especialmente na classe dos novos ricos, ciosos de serem assimilados às classes aristocráticas: “a mentalidade vitoriana constitui porventura o mais completo repositório dos interesses, dos valores, das convenções ou dos ideais, assim como dos fantasmas, da burguesia europeia de então” (FURTADO; MALAFAIA, 1992, p. 14). Na literatura e na arte, como na vida social, exaltavam-se as tradições e caráter sagrado da vida em família:

Foi uma época de moralidade convencional, de grandes famílias em que o pai era uma espécie de chefe divino, e a mãe, uma criatura submissa como a Eva de Milton. A moralidade rígida, o caráter sagrado da vida em família eram devido em grande parte ao exemplo da própria rainha Vitória, e sua influência indireta sobre a literatura, assim como sobre a vida social, foi considerável (BURGUESS, 1996, p. 215).

O período foi marcado por grande desenvolvimento artístico e cultural, nos campos da arquitetura, literatura, teatro e outras artes. Grandes nomes da literatura se destacaram no período, como Mary Shelley, Bram Stoker, John Polidori, Lord Byron, Emilie Brontë, Sir Arthur Conan Doyle, Lewis Carroll, Charles Dickens, George Eliot, Thomas Hardy, R. L. Stevenson, H.G. Wells entre outros tantos. No campo da dramaturgia, destacou-se Oscar Wilde. Muitos desses escritores foram alvos de perseguição e censura por parte do Estado,



seja por expressarem opiniões de oposição, excessiva liberdade na apresentação de seus temas, seja por suas opções sexuais.

É esse o contexto de aparecimento da literatura gótica, que apropria da arquitetura a busca por valores estéticos do passado, e que se constitui em modelo de denúncia e enfrentamento dos efeitos negativos do progresso e da urbanização. Os romances góticos, amplamente divulgados e lidos, exaltavam os valores morais e religiosos que deveriam pautar o comportamento social:

O choque entre a vida no campo e na cidade; a denúncia de deterioração dos valores religiosos e a valorização do pensamento racionalista; os contrastes existentes entre as classes sociais; a alienação do indivíduo dentro da cidade; a tensão provocada pela sociedade vitoriana entre a esfera pública e a privada (SILVA, 2005, p. 243).

Sob a franca influência do puritanismo, os autores conservaram os tabus associados a assuntos como o sexo. As narrativas tinham por propósito enfatizar os perigos que as práticas sexuais fora do casamento podiam causar, como à proliferação de doenças sexuais, a exemplo da sífilis:

Ao longo do século XIX, aliada ao recuo global da autoridade religiosa ante a autoridade laica, cientificamente orientada, a implantação da bacteriologia (e a conseqüente afirmação do caráter essencialmente contagioso da sífilis) vem abalar a relação imediata que, mesmo no seio das teorias médicas, ainda identificava a doença ao comportamento sexualmente excessivo ou desregrado [...] para os sifilógrafos da passagem do século, o conceito de sífilis teria se tornado então mais objetivo, racional e positivo e o sexo teria se reduzido a apenas um meio de transmissão preferencial da doença. [...] Os médicos não tinham dúvidas quanto ao fato de as prostitutas serem as grandes disseminadoras do mal. [...] Ao menos quanto à primeira metade do século XIX, a prostituição era abordada principalmente a partir de suas conseqüências morais e disciplinares e, apenas secundariamente, das higiênicas ou médicas. [...] Enfim, até meados do século XX, poucos realmente se preocupam em saber quem, afinal, transmitia tão terríveis doenças às prostitutas. Elas nasciam aí quase por geração espontânea, emanação quase natural do sempre perigoso corpo feminino (CARRARA, 1996, p. 133-143).

A associação, que se torna corrente no século XIX, entre doenças venéreas e as prostitutas que atuavam, principalmente no meio urbano, faz disseminar um clima de tensão e medo, transportado para a literatura em contos de terror como o Frankenstein, que tematizava os avanços científicos e tecnológicos, e o Drácula, que retomava o tema popular do vampiro sugador de sangue.

Ainda na última década do século XIX, as contradições decorrentes do crescimento se faziam mais evidentes: de um lado, uns poucos privilegiados gozavam do conforto

proporcionado pelo capital; do outro lado, as doenças, a pobreza, as injustiças e o alto índice de desemprego afetavam, de forma peremptória, as classes mais baixas da população.

A época vitoriana tinha um grande número de problemas a enfrentar. Sob vários aspectos, foi uma época de progresso – construção de estradas de ferro, navios a vapor, reformas de todos os tipos-, mas, foi também uma época de dúvida. Havia pobreza demais, injustiça demais, feiura demais e muito pouca certeza sobre a fé ou a moral- tornou-se assim uma época de cruzados, reformadores e teóricos (BURGUESS, 1996, p. 215).

A literatura insere-se aí como um importante componente dessa realidade, a interpretá-la, desvendar os seus múltiplos sentidos, debater as suas contradições, por meio de personagens que, por analogia, reproduzem as distintas maneiras de ver o mundo e agir sobre ele.

## 2.2 A representação do vampiro na Literatura inglesa do século XIX

Os vampiros sempre fascinaram a humanidade. Personagens sugadores de sangue estão presentes em quase todas as culturas, ao longo da história da humanidade. O privilégio da imortalidade e o poder, características com as quais foram frequentemente retratados, garantiram a sua perenidade nas tradições orais, na literatura escrita, como nas artes visuais, de diferentes partes do mundo:

As suas faces e nomenclaturas têm variado ao longo dos tempos, desde as lârnias da Antiguidade, à Lilith dos hebreus, passando pelos *vrykolakas* gregos, pelos mortos-vivos da Idade Média ou pelo *uipir* romeno, mas o vampiro sempre acompanhou a humanidade, onde quer que o homem se fixasse e desenvolvesse uma civilização. Em muitas culturas, os vampiros não ocupam um lugar importante, mas, em quase todos os povos, há figuras que fazem parte das tradições de cada país e que se assemelham aos vampiros: por exemplo, na Austrália, há os *yara-ma-yha-who*, que igualmente sugam o sangue das pessoas; em África, há o *obayifo* e o *asiman*, que vagueiam pelas noites e atacam crianças, sugando-lhes o sangue; no Japão, há o *kappa*, criatura marítima que também suga o sangue das crianças; na Índia, os vampiros são considerados *rakshasas*, ou seja, demónios que podem assumir várias aparências vivem em cemitérios e, tal como os vampiros, vagueiam pela noite, têm longas presas caninas e são criaturas sedentas de sangue. O investigador Devendra Varma concluiu que os antigos vampiros hindus são, provavelmente, a fonte das crenças do vampiro no mundo ocidental, trazidas para Oeste pelos árabes no século I a.C. (LAGARTO, 2008, p. 12).

São os precursores da literatura de vampiro, no Ocidente Europeu os textos *Lenora* (1773), de Gottfried August Bürger e *A Noiva de Corinto* (1797), de Johann Wolfgang Von

Goethe. A temática do sangue, essência vital que, subtraída de outrem, alimenta e pereniza a condição de morto-vivo, se apresenta como um componente essencial das narrativas: “A intrínseca ligação do vampiro folclórico com o sangue se origina nesta visão divina do fluido humano, algo que esta criatura anseia avidamente em possuir por ser ela um ser desprovido de alma, um morto-vivo.” (SILVA; SILVA, 2012, p. 111).

A temática do vampiro ganha destaque com os poetas românticos do século XVIII, que inserem os personagens sugadores de sangue em poemas carregados de sentimentalismo e paixões avassaladoras: “são os poetas românticos que revitalizam o vampiro nos seus poemas” (LAGARTO, 2008, p. 28). Na Inglaterra, o primeiro poema publicado sobre vampiros foi *Cristabel* em 1797, de Samuel Taylor Coleridge:

“Christabel”, poema este que apresentou o vampiro pela primeira vez a Literatura Inglesa [...] Mesmo não citando textualmente o termo vampiro para designar a sua personagem, não resta dúvidas de que Coleridge tinha em mente a temática do vampiro quando compôs “Christabel” (SILVA, 2005, p. 203).

Já na Itália, data de 1801 a encenação, em Turim, da ópera *Il Vampiro*, do italiano De Gasperini, e de 1869, o surgimento do texto *Il Vampiro*, de Franco Mistrali.

Em 1820 registra-se a publicação de *Lamia*, de Keats e, em 1866, Baudelaire escreve o texto *Métamorphoses du Vampire*, poema de teor erótico que traz como personagem principal uma mulher demoníaca que suga a energia das suas vítimas. Enfim, como destaca Lagarto (2008, p. 11-12), “‘vivo’ quase desde os primórdios da humanidade, o vampiro soube encontrar o seu lugar na história da civilização, à custa de muito sangue, superstições e com uma grande ajuda da literatura”.

Na Inglaterra, foi na segunda metade do século XIX, sob a Era Vitoriana, com o desenvolvimento de um conjunto literário que se convencionou chamar literatura gótica, que as histórias sobre o vampiro foram immortalizadas.

A literatura de vampiros no Reino Unido durante a era vitoriana se desenvolveu sob a sombra das transformações sociais decorrentes da segunda Revolução Industrial, da expansão do Império Britânico, do impacto de novas teorias científicas sobre a evolução do homem e a constituição do inconsciente humano, de assassinos em série lendários como o barbeiro Benjamin Barker e Jack o Estripador e do rígido código moral da sociedade vitoriana concernente ao sexo e ao papel da mulher (SILVA; SILVA, 2012, p. 112-113).

No romance gótico, assuntos como o sexo e, sobretudo, a sexualidade feminina foram bastante explorados. Mulheres com postura transgressora e degenerada eram o alvo

preferencial do vampiro, alegoria para os problemas que, na concepção dos autores, afligiam a sociedade de forma desagregadora.

Sendo um morto-vivo, o vampiro está além das convenções e ideologias que regem o mundo dos vivos, sendo considerado como uma ameaça subversora ao status quo. Neste sentido, este personagem folclórico tem recorrentemente aparecido na literatura fin-de-siècle europeia, quando os valores e ideias dominantes entram em crise. (SILVA; SILVA, 2012, p. 109).

A partir do ano de 1897, com a publicação de *Dracula* do escritor britânico Bram Stoker, as histórias literárias sobre vampiros ganharam destaque. A história escrita por Stoker tomava por fontes elementos do folclore do leste europeu, muitas vezes já modificados por autores que o precederam. Por exemplo, a condição aristocrática do vampiro, Stoker vai buscar no conto *The Vampyre* (1819), do escritor do romantismo John Polidori, que tem como protagonista Lord Ruthven, um aristocrata viajante que atraía e matava mulheres inocentes a fim de se alimentar de seu sangue. O texto de Polidori, adaptado para peças de teatro e óperas, foi grandemente responsável pela difusão do vampirismo em território europeu e pela fixação de suas características essenciais:

O Romantismo também deixou como legado à literatura de vampiros a imagem romântica do vampiro como um aristocrata sofisticado que, como tal, consegue se infiltrar na sociedade e fascinar a todos com sua sedução e exotismo. O início deste processo se encontra no conto “O vampiro” (1819), de John Polidori, responsável pela introdução da criatura na prosa de ficção em Língua Inglesa. [...] Dentre estes elementos se destacam: O vampiro é um morto reanimado; ele não é uma criatura do passado, mas sim do presente, passeando incólume entre suas prováveis vítimas; o vampiro não ataca simplesmente visando o sangue, pois há a presença de um elemento erótico entre ele e sua vítima e os elementos eróticos ou libertinos ganham mais destaque na narrativa do que a necessidade de sangue. [...] Refletindo a estética romântica de seu tempo, o conto de Polidori instituiu o vampiro como um rebelde além das normas sociais burguesas, o primeiro dândi literário da literatura inglesa. Característica que ganharia uma nova dimensão na virada do século dezanove (SILVA; SILVA, 2012, p. 112).

Após Polidori, as histórias de vampiros no Reino Unido voltaram à baila e sofreram uma renovação com a publicação de *Carmilla*, do irlandês Sheridan Le Fanu. O texto traz como novidade o tema do lesbianismo: “a temática do relacionamento lésbico-vampírico [...] da novela *Carmilla* (1872), do escritor irlandês Sheridan Le Fanu, é a obra mais significativa” (SILVA; SILVA, 2012, p. 112).

O *Drácula* de Bram Stoker mantém algumas características dos vampiros que o antecedem, mas traz elementos importantes, que inauguram uma nova forma de tratamento do personagem e que iriam perdurar na literatura posterior. O vampiro de Stoker é vulnerável aos

crucifixos, à água benta e ao alho, sua imagem não se reflete no espelho e a fixação de uma estaca no coração é a única forma de destruí-lo. Sua figura é grotesca, chega a causar repulsa, e sua aproximação em relação às vítimas insere-se em um jogo de sedução no qual o componente sexual é exacerbado.

Em Stoker estão retratados personagens típicos da Inglaterra vitoriana e enredos de solução moralista, nos quais a prostituição e a sexualidade desregrada são apontadas como explicação para todos os problemas que acometem a sociedade. Considerado como um dos mais expressivos e importantes do gênero gótico, o *Dracula* obteve lugar de destaque na literatura e foi objeto de várias adaptações para o teatro e, posteriormente, no cinema:

A primeira encenação londrina da adaptação ao teatro de *Dracula* aconteceu em 1927. Com o teatro, o vampiro ganha o sucesso para despertar o interesse da Broadway e do público americano. O dramaturgo John Balderston reescreve a obra e o ator americano de origem húngara, Bela Ferenc Blasko, o famoso Bela Lugosi, é contratado para o papel de Drácula. O sucesso foi imediato e a peça esteve em cena durante 33 meses. *Dracula* (1931) de Tod Browning, interpretado por Bela Lugosi, foi o primeiro filme falado baseado na obra de Stoker (LAGARTO, 2008, p. 32).

Sobre os elementos que justificam a filiação do texto de *Dracula* à literatura gótica, Menon (2007) destaca os ambientes, personagens e objetos: castelos, cruzeiros, morcegos, seres sobrenaturais. Cenas melodramáticas e comportamentos marcados pela sensualidade e pela devassidão são incorporados à narrativa como componentes que visam provocar sensações de estranhamento e terror.

### **2.3 Bram Stoker: o autor**

Abraham Stoker nasceu em oito de Novembro de 1847. Era o terceiro de sete filhos e, devido a problemas de saúde, teve uma infância difícil:

Pertencente a uma família da classe média, os Stokers não passaram por dificuldades; todavia, o jovem Bram Stoker teve uma infância complicada devido a uma doença que, não se sabendo em concreto qual a enfermidade, o incapacitou quase por completo até aos sete anos de idade (MARQUES, 2011, p. 35)

Durante o período de enfermidade, ouviu muitas histórias contadas por sua mãe, Charlotte Mathilda Blake Thornley (1818–1901), e criou um certo fascínio pelas histórias de terror. Já recuperado, em 1863 ingressou no Trinity College da Universidade de Dublin, onde se destacou como atleta. Em 1868, iniciou sua vida profissional como funcionário público no

Castelo de Dublin e se dedicou à vida acadêmica tendo concluído, em 1870, mestrado em matemática:

Após a difícil fase da infância, Stoker tornou-se num jovem forte e robusto, com boas capacidades, tanto físicas, como intelectuais. Em 1863, matriculou-se no Trinity College, em Dublin, onde se destacou pelas suas capacidades físicas, participando na equipe de rugby e tendo ganho medalhas por levantamento de pesos e caminhadas. Em 1868, começa a trabalhar como funcionário público no Castelo de Dublin, tal como o seu pai anteriormente, terminando o seu mestrado em matemática pura em 1870 (MARQUES, 2011, p. 36).

Poucos anos depois, sem receber remuneração, iniciou seu trabalho de escritor como crítico de arte do jornal *Dublin Mail*. Em 1876, Bram Stoker escreveu uma crítica positiva à atuação do ator Henry Irving na peça *Hamlet* e, segundo Marques, desde então estabeleceu-se uma relação de amizade entre os dois que acabaria por ter importância na vida do autor. “O ano de 1878 foi muito importante para Stoker. Após dois anos de amizade com Henry Irving, este convidou-o para ser o diretor no Lyceum Theater em Londres” (MARQUES, 2011, p. 37). Neste mesmo ano, Stoker casou-se com Florence Balcombe e o casal fixa residência em Chelsea. No ano seguinte, nasce o único filho do casal que recebe o nome de Irving Noel Thornley Stoker (1879-1961).

Em 1882, Bram Stoker publicou uma coletânea de histórias infantis de terror sob o título *The Duties of Clerks of Petty Sessions in Ireland*. Em 1888, após a leitura do texto de Le Fanu, Stoker se dedica a fazer pesquisas sobre o vampirismo, sobre lendas da Transilvânia, ocultismo e magia negra. Entre o início da pesquisa e a publicação de *Dracula* (1897), Stoker deu continuidade ao trabalho de escritor e recebeu críticas favoráveis a vários de seus trabalhos. Publicou *O Castelo da Serpente*, em 1889, *The Snake's Pass*, em 1890, *The Watter's Mou*, em 1894, e *The Shoulder of Shasta*, em 1895.

Durante a pesquisa, no museu Britânico, Stoker encontrou um folheto do ano de 1485 que contava a história de um príncipe romeno chamado Vlad Tepes (1431-1476), conhecido como Dracul, que fazia as maiores atrocidades com suas vítimas. Decidido a escrever uma história de vampiro, faz ambientar a sua narrativa na Transilvânia, localizada na região central da Romênia, famosa pela riqueza das histórias sobre vampiros. Em 1893, Stoker escreveu os primeiros capítulos de *Dracula* e até o ano de 1896 se dedicou incansavelmente ao romance. Em 20 de março de 1897, entregou o texto a um editor de Londres com o título inicial de *The Un-Dead*.

Após a divulgação do romance, já intitulado *Dracula*, Bram Stoker decidiu fazer uma montagem cênica do texto para o palco do Lyceum Theater, em associação com o seu amigo Sir Henry Irving. A longa peça, que durava quatro horas, teve apenas uma encenação em 17 de maio de 1897.<sup>1</sup>

O personagem de Drácula, eternizado por Stoker, inaugura o mito moderno do vampiro, um monstro vulnerável à luz do sol, imortal, que não reflete no espelho e que possui poderes sobrenaturais, como o de transformar-se em outros seres:

O autor irlandês foi o primeiro a unir, nesta figura... características que hoje são conhecidas, segundo Montague Summers e Paul Barber, por serem próprias de vampiros: a hematofagia, ou o ato de se alimentar de sangue; a morte-vida, capacidade de voltar a um estado de “semi-vida” após a morte; a licantropia, ou a habilidade de alternar entre uma forma humana e uma forma animal e suas habilidades sobrenaturais [...] O vampiro, portanto, é uma entidade sobrenatural, capaz de proezas que os mortais não são capazes e vulnerável a ações às quais os humanos são invulneráveis [...] os seres deste tipo que compartilham o paradigma do vampiro moderno, praticamente em todas as suas aparições, demonstram alguma característica sobrenatural, seja ela uma habilidade, como a de se locomover por superfícies verticais, seja ela uma fraqueza, como a intolerância à luz do sol, ou mesmo uma característica outra, como não se refletir em espelhos (GONZALEZ; BRANCO, 2008, p. 8).

Além de *Dracula*, Stoker publicou outros romances de temática gótica: *The Mystery of the Sea* (1902); *The Jewel of Seven Stars* (1903); *The Man* (1905); *Lady Athlyne* (1908); *The Lady of the Shroud* (1909), que alcançou vivo sucesso à época; *Famous Impostors* (1910); e *The Lair of the White Worm* (1911), texto que foi objeto de várias reimpressões e foi transformado em filme, em 1988.

Em abril de 1912, quase na pobreza e com sessenta e cinco anos, o criador de um dos mais célebres contos sobre vampiros, Bram Stoker, veio a falecer em Londres. Assim como o personagem de sua mais importante criação literária, seu romance tornou-se imortal.

#### **2.4 Drácula: uma breve história**

Lagarto (2008) afirma que, para a escrita do *Dracula*, Stoker teria sido inspirado em um personagem chamado Vlad Tepes, cujo mito remonta ao final da Idade Média. O

---

<sup>1</sup> Após um incêndio no Lyceum, que destruiu praticamente todo o teatro, este finalmente foi fechado em 1902. Em 1905, Irving morreu e, no ano seguinte, Stoker fez publicar, em sua homenagem, *Personal Reminiscences of Henry Irving* (MARQUES, 2011, p. 38)

personagem, de origem nobre, era conhecido como “o empalador”, pois se refestelava em empalar seus inimigos e a assistir o sofrimento deles:

O vampiro histórico por excelência, porém, é Vlad Tepes, o Empalador (1431 e 1476) [...] Vlad foi chamado “dracul” pelo seu povo, porque era um “draconista”, ou seja, membro da Ordem do Dragão... Drácula significa, pois, “o filho do dragão” [...] A crueldade de Drácula chamou a atenção de Bram Stoker, que se inspirou livremente na sua figura para criar o seu Dracula (1897) (LAGARTO, 2008, p. 21-23)

Vlad III, ou Vlad Temp, teria vivido na cidade da Valáquia, uma província da Romênia, ao norte do rio Danúbio. Seu pai, nomeado cavaleiro da Ordem do Dragão, recebeu o nome de Dracul (dragão em romeno) e Vlad tornou-se Draculea (filho do dragão).

Herói ou demônio, Vlad Țepeș foi um homem importante na sua época. Nasceu em 1431 e ascendeu duas vezes ao trono de Valáquia, lutou contra Mehmed II e ficou famoso pela sua ferocidade em batalha, inteligência e métodos de tortura, principalmente, o empalamento (MCNALLY; FLORESCU, 1995, p. 41).

Raymond McNally e Florescu descortinam, com base em um manuscrito encontrado no mosteiro de St Gall, a face maléfica de Vlad, um homem sanguinário e impiedoso:

Meninos e adultos de várias procedências foram enviados à Valáquia a fim de aprender a língua e outros usos. Drácula mandou preparar uma armadilha para eles. Deixou que todos se reunissem numa sala e mandou queimá-los. Eram quatrocentos na sala. [...] Uma vez tomou um caldeirão com duas alças e pôs sobre ele andaimes com pranchas e nelas mandou fazer buracos, de modo que as cabeças dos homens pudessem passar por eles. Então ateou fogo embaixo e pôs água no caldeirão para ali ferver os homens. Mandou empalar também outros homens e mulheres, jovens e velhos. (MCNALLY; FLORESCU, 1995, p. 195-196).<sup>2</sup>

Pelo recurso ao empalamento como método de tortura aplicado a suas vítimas, mantidas em horas de infinita agonia até a morte, ficou conhecido como Vlad, o Empalador. McNally e Florescu, (1995, p. 35), asseveram que, em 1460, no trono do reino valáquio, Vlad devastou a cidade de Sibiu, por julgar que os seus habitantes haviam se envolvido em práticas de comércio desonesto. Vlad matou, mutilou, empalou e torturou cerca de dez mil pessoas (aproximadamente a metade da população da cidade). Assimilado a um demônio por suas práticas, seu governo (1457-1460) foi marcado por violentos conflitos.

---

<sup>2</sup> Manuscrito nº 806 da biblioteca do mosteiro de St. Gall, na Suíça.



Em 1462, quando os turcos fizeram as primeiras incursões ao reino valáquio, tiveram uma demonstração dos métodos de guerra de Vlad:

Os turcos chegaram finalmente a Tirgoviste, mas não encontraram homem ou gado, comida ou bebida. [...] Por toda parte os poços estavam envenenados. [...] A umas tantas milhas ao norte, o sultão foi surpreendido por um espetáculo ainda mais desolador [...] O sultão examinou o que restara de homens, mulheres e crianças, sua carne devorada pelos corvos que faziam ninhos em seus crânios e entre suas costelas. Entre eles o sultão encontrou os cadáveres de prisioneiros que Drácula havia conservado desde o início da campanha no inverno anterior. [...] Era uma cena horrível o bastante para desencorajar até mesmo o homem mais frio [...] O sultão deu então ordens de retirada para a maior parte das forças turcas, e pôs-se em marcha para o leste em busca de um porto no Danúbio onde sua frota havia ancorado (MCNALLY; FLORESCU, 1995, p. 63)

Em 1461, os turcos renovam suas investidas e, com um exército em número inferior e extremamente desgastado pelas batalhas, Vlad foge para os Montes Cárpatos, na região da Transilvânia, onde foi aprisionado. Em 1476, durante uma última batalha pelo trono da Valáquia, foi dado como morto:

A morte de Drácula indubitavelmente teve lugar durante a batalha, e provavelmente seu assassino foi um besarabiano ou um dos seus boiardos, ou ainda um soldado turco. De acordo com Bonífius e com um cronista turco, Drácula foi então decapitado. Sua cabeça foi mandada para Constantinopla onde permaneceu exposta como prova de que o terrível Empalador estava realmente morto. Levou cerca de um mês para que a notícia calamitosa atingisse a Europa Ocidental; só em fevereiro de 1477 o enviado do duque de Milão em Buda, Leonardo Botta, escreveu a seu senhor Ludovico Sforza contando que os turcos haviam conquistado a Valáquia e que Drácula fora morto (MCNALLY; FLORESCU, 1995, p. 110).

As histórias em torno do personagem não terminam com sua morte. Há versões em que ele perdura, como um morto-vivo. A lenda foi alimentada pelas informações de que, em 1931, George Florescu e o arqueólogo Dinu Rosseti, fizeram escavações em Snagov, uma ilha mosteiro localizada perto de Bucareste, local onde supostamente Vlad teria sido sepultado. Na sepultura não estavam seus restos mortais: “Nem o ataúde, nem o esqueleto foram encontrados. Em lugar disso havia um buraco profundo e vazio que continha os ossos de gado e outros animais” (MCNALLY; FLORESCU, 1995, p. 118). Vlad Tepes, o empalador, foi imortalizado e alimentou o imaginário folclórico sobre vampiros que perdura até os nossos dias.

## **2.5 *Dracula*, de Bram Stoker: a narrativa**

A sequência narrativa de *Dracula*, de Bram Stoker é apresentada no formato de cartas, recortes de jornal e páginas de diários, recursos utilizados para dar mais veracidade à história. Escritos em primeira pessoa, os supostos documentos dão existência aos principais personagens: o recém formado advogado, Jonathan Harker; a jovem professora Mina Murray, posteriormente senhora Harker; Lucy Westenra, amiga de Mina, pertencente a uma família da burguesia inglesa; o professor Van Helsing; o médico John Seward, proprietário do manicômio local; o texano Quincey Morris, um rico empresário norte-americano; e o jovem aristocrata Arthur Holmwood.

A primeira parte do romance é apresentado como excertos do diário de Jonathan Harker. Representante de uma imobiliária londrina, o personagem chega à região da Transilvânia, na Romênia, a pedido de um conde, que deseja adquirir propriedades em Londres.

A Romênia, país situado às margens do Mar Negro, na Idade Média fazia parte dos principados da Valáquia e da Moldávia. Na paisagem romena, constituída por florestas, encontram-se os Montes Cárpatos, parte dos Alpes da Transilvânia. A região recebeu diferentes povos como os godos, húngaros, eslavos, tártaros e magiares. No século XV, esse território foi invadido pelos Turcos. No final do século XIX, com suas paisagens pitorescas, sem energia elétrica na maior parte das cidades, e onde as lendas sobre um personagem sanguinário encontravam-se enraizadas, a Romênia – lugar oposto à Inglaterra industrializada, considerada civilizada e próspera – serve de pano de fundo às histórias do conde vampiro, consagrado por Stoker em seu romance.

No Diário de Jonathan Harker, Stoker faz agregar informações, obtidas durante pesquisas realizadas durante o processo de escrita do romance, sobre o lugar e o povo que o habita:

I find that the district he named is in the extreme east of the country, just on the borders of three states, Transylvania, Moldavia, and Bukovina, in the midst of the Carpathian mountains; one of the wildest and least known portions of Europe. [...] In the population of Transylvania there are four distinct nationalities: Saxons in the South, and mixed with them the Wallachs, who are the descendants of the Dacians; Magyars in the West, and Szekelys in the East and North. (...)I read that every known superstition in the world is gathered into the horseshoe of the Carpathians, as if it were the centre of some sort of imaginative whirlpool (STOKER, 2012, p. 280-281).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Descobri que o distrito que ele (Conde Dracula) nomearia situa-se no extremo leste do país, exatamente na fronteira de três estados, Transilvânia, Moldávia e Bucóvina, bem no centro dos Montes Cárpatos; uma das regiões mais selvagens e menos conhecidas da Europa. [...] Entre a população da Transilvânia há quatro

Nas narrativas da viagem empreendida por Harker até o castelo de Drácula, Stoker dá a conhecer as tradições religiosas do povo local e torna explícito o temor experimentado pela população em relação ao conde, especialmente no dia dedicado a São Jorge, quando – segundo a crença corrente entre os romenos – a partir da meia noite os seres malignos ficam livres para cometer as piores atrocidades:

When I asked him if he knew Count Dracula, and could tell me anything of his castle, both he and his wife crossed themselves, and, saying that they knew nothing at all, simply refused to speak further. [...] Just before I was leaving, the old lady came up to my room and said in a hysterical way: “*Must you go? Oh! Young Herr, must you go?*” She was in such an excited state that she seemed to have lost her grip of what German she knew, and mixed it all up with some other language which I did not know at all. I was just able to follow her by asking many questions. When I told her that I must go at once, and that I was engaged on important business, she asked again: “*Do you know what day it is?*” I answered that it was the fourth of May. She shook her head as she said again: “*Oh, yes! I know that! I know that, but do you know what day it is?*” On my saying that I did not understand, she went on: “*It is the eve of St. George’s Day. Do you not know that tonight, when the clock strikes midnight, all the evil things in the world will have full sway? Do you know where you are going, and what you are going to?*” [...] Finally, she went down on her knees and implored me not to go; at least to wait a day or two before starting. [...] She then rose and dried her eyes, and taking a crucifix from her neck offered it to me (STOKER, 2012, p. 282).<sup>4</sup>

Posteriormente, já no castelo do conde, o tema será objeto de conversa entre o jovem advogado o anfitrião. Questionado sobre o significado de uma chama azul que aparecia na estrada no dia de São Jorge, Drácula responde que são tesouros. Indagado por Harker sobre o porquê de ninguém se apoderar deles, Drácula responde com um sorriso aterrador: “Because your peasant is at heart a coward and a fool! Those flames only appear on one night, and on

---

distintas nacionalidades: os saxões no sul e, miscigenados com eles, os valáquios, que são os descendentes dos dácios; os magiares no oeste e os sículos no leste e norte. [...] Li que toda superstição conhecida no mundo é originada nas regiões tortuosas dos Cárpatos, como se ali fosse o centro de algum tipo de redemoinho imaginativo (STOKER, 2012, p. 19). **Todas as versões para o Português constantes do presente texto são extraídas da tradução de Doris Goettems. Edição bilíngue: português\inglês, 2012.**

<sup>4</sup> Quando lhe perguntei se ele conhecia o conde Drácula, e se poderia dizer-me alguma coisa sobre o seu castelo, tanto ele quanto a esposa fizeram o sinal da cruz e disseram que não sabiam de nada sobre o assunto, e simplesmente se recusaram a fazer outros comentários [...]. Pouco antes de eu partir, a velha senhora subiu até meu quarto e disse de modo histérico, “*O senhor precisa ir? Oh, jovem senhor, precisa mesmo ir?*”. Ela se encontrava num estado tão alterado que parecia ter perdido a noção de quanto alemão conhecia, e misturava as palavras com outras de alguma língua que não me era familiar. Quando eu lhe disse que precisava realmente ir [...] ela me perguntou novamente: “*O senhor sabe que dia é hoje?*” Eu lhe respondi que era quatro de maio. Ela balançou a cabeça, enquanto repetia: “*Oh, sim! Eu sei disso! Eu sei disso..., mas o senhor sabe que dia é hoje?* Ao dizer-lhe que não compreendia, prosseguiu: “*É a véspera do dia de São Jorge. O senhor sabe que nesta noite, quando o relógio bater meia-noite, todas as coisas más do mundo terão pleno domínio? O senhor sabe para onde está indo e para o que está indo?*”. [...] Finalmente, ela caiu de joelhos e implorou-me que não fosse; ou, pelo menos, que esperasse um dia ou dois antes de partir. [...] Ela então se levantou e secou os olhos, e, tomando um crucifixo do seu próprio pescoço, ofereceu-me. (STOKER, 2012, p. 21- 22).

that night no man of this land will if he can help it, stir without his doors (STOKER, 2012, p. 289).<sup>5</sup> E explica as peculiaridades da Transilvânia em relação à Inglaterra: “We are in Transylvania, and Transylvania is not England. Our ways are not your ways, and there shall be to you many strange things. Nay, from what you have told me of your experiences already, you know something of what strange things there may be” (STOKER, 2012, p. 288).<sup>6</sup>

No castelo do Conde Drácula, que o recebe com hábitos corteses, Harker observa, com curiosidade, a existência de salas que permanecem sempre trancadas e ruídos estranhos advindos de vários pontos. O ambiente é descrito como um local sombrio, escuro, com objetos estranhos e antigos:

I must have been asleep, for certainly if I had been fully awake I must have noticed the approach of such a remarkable place. In the gloom the courtyard looked of considerable size, and as several dark ways led from it under great round arches, it perhaps seemed bigger than it really is. I have not yet been able to see it by daylight. [...] as I stood close to a great door, old and studded with large iron nails, and set in a projecting doorway of massive stone (STOKER, 2012, p. 286).<sup>7</sup>

O jovem advogado constata que Drácula não era um humano comum: alto, magro, com aparência de idoso, às vezes aparecia rejuvenescido. Era uma criatura que desafiava a compreensão humana, de quem Harker torna-se prisioneiro, entregue aos cuidados de três figuras femininas sedentas por sangue.

Os relatos de Harker dão lugar à narrativa da história de Lucy Westenra, morta após uma perda de sangue misteriosa. Artur Holmwood, Dr. Jack Seward e Quincey Morris, amigos da jovem, haviam se esforçado por conseguir a sua cura. Incapazes de reverter o quadro de enfermidade mórbida no qual se encontrava a jovem, recorrem aos métodos poucos convencionais do médico e cientista Abraham Van Helsing. Lucy acaba morta pelo Conde Drácula, que se encontra em Londres, e, em seguida, volta à cena como uma sedutora mortaviva. Na Londres do final do século XIX, que exibia os sintomas do desenvolvimento econômico e industrial, mas, contraditoriamente, conviviam com altos índices de desemprego, com a marginalidade, a prostituição e as doenças sexualmente transmissíveis, Drácula

<sup>5</sup> Porque os camponeses são covardes e tolos! Aquelas chamas aparecem somente em uma noite e nessa noite nenhum homem desta terra ousa deixar a sua casa, se puder evitar (STOKER, 2012, p. 33).

<sup>6</sup> Estamos na Transilvânia e a Transilvânia não é a Inglaterra. Nossos costumes não são os mesmos que os seus, e muitas coisas devem lhe parecer estranhas. Na verdade, de acordo com o que me contou das suas experiências até agora, já conhece um pouco das coisas estranhas que existem por aqui (STOKER, 2012, p. 33).

<sup>7</sup> Eu devia estar dormindo, pois certamente, se estivesse totalmente desperto, teria percebido a aproximação de um lugar tão notável. Na escuridão, o pátio parecia ter um tamanho considerável, e, como vários caminhos escuros saíam dali, passando sob grandes arcos redondos, talvez ele parecesse maior do que realmente é. Ainda não o vi à luz do dia [...] enquanto eu me aproximava de uma porta enorme, velha e repleta de grandes tachas de ferro, embutida numa entrada saliente de pedra maciça (STOKER, 2003, p. 28).

representa o estrangeiro que corrompe, que afronta a moral e os costumes vitorianos, que transmite doenças venéreas associadas ao sangue e ao sexo, como a sífilis. É, pois, aos estrangeiros, aos imigrantes, especialmente aqueles vindos das regiões orientais, que se atribui a origem dos problemas que afetavam a cidade de Londres e a Grã Bretanha como um todo: “The impression I had was that we were leaving the West and entering the East” (STOKER, 2012, p. 280).<sup>8</sup>

Mina, amiga de Lucy, que havia testemunhado os ataques do conde à moça, viaja para a Transilvânia à procura de seu noivo, Jonathan Harker, que encontra-se desaparecido e o encontra muito doente, sofrendo de alucinações constantes. Os dois fogem do castelo e retornam à Inglaterra, quando Drácula começa a espalhar uma onda de terror, contaminando várias mulheres, que se transformam em vampiras. Nesse ínterim, Dr. Van Helsing conclui sua investigação sobre a morte de Lucy e revela a sua ligação com o fenômeno do vampirismo. Nos seus estudos sobre o tema, aponta as fraquezas inerentes aos vampiros, como a vulnerabilidade à luz do sol e a fragilidade diante dos símbolos cristãos, e afirma ser capaz de destruir o conde que espalhava o terror sobre a cidade de Londres.

Objeto de uma fervorosa caçada, Drácula decide retornar para o castelo na Transilvânia, mas, antes, compartilha seu sangue com Mina, contaminando-a. Van Helsing descobre que Mina já compartilhava a condição de vampiro depois que uma marca aparece na testa da jovem e obtém mais informações hipnotizando-a. Mina se torna parceira no esforço de captura do conde. Tecnicamente, Jonathan Harker é o protagonista da história, porém Mina, o Dr. Van Helsing, o Dr. Seward, e o próprio conde Drácula se revezam em importância no desenvolvimento da narrativa.

No diário de Harker, encontra-se uma descrição detalhada do Conde Drácula, apresentado como um homem extremamente educado e inteligente, mas, ao mesmo tempo, cruel:

Within, stood a tall old man, clean shaven save for a long white moustache, and clad in black from head to foot, without a single speck of colour about him anywhere.[...] his hand [...] that it seemed cold as ice, more like the hand of a dead than a living man.[...] His face was a strong, a very strong, aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils, with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth. These protruded over

---

<sup>8</sup> A impressão que eu tive era de que estávamos deixando o Ocidente e ingressando no Oriente (STOKER, 2012, p. 19).

the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale, and at the tops extremely pointed. The chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor (STOKER, 2012, p. 286-287).<sup>9</sup>

Sua aparência física muda no decorrer da narrativa, graças aos seus poderes e habilidades de se metamorfosear. Por vezes aparece como um jovem, que se aproxima das mulheres para seduzi-las com o recurso a poderes hipnóticos; por vezes transforma-se em animais, “especialmente um morcego, um lobo ou um cachorro” (MELTON, 2003, p. 781).

Aprisionado no castelo, com acesso apenas a seu quarto e à biblioteca, Harker observa por uma das janelas, em um andar abaixo de onde estava, a cabeça de Drácula saindo por outra janela e se dá conta de que não estava diante de um homem comum:

As I leaned from the window my eye was caught by something moving a storey below me, and somewhat to my left, where I imagined, from the order of the rooms, that the windows of the Count's own room would look out. [...] What I saw was the Count's head coming out from the window. I did not see the face, but I knew the man by the neck and the movement of his back and arms. In any case I could not mistake the hands which I had had some many opportunities of studying. I was at first interested and somewhat amused, for it is wonderful how small a matter will interest and amuse a man when he is a prisoner. But my very feelings changed to repulsion and terror when I saw the whole man slowly emerge from the window and begin to crawl down the castle wall over the dreadful abyss, face down with his cloak spreading out around him like great wings. At first I could not believe my eyes. I thought it was some trick of the moonlight, some weird effect of shadow, but I kept looking, and it could be no delusion. I saw the fingers and toes grasp the corners of the stones, worn clear of the mortar by the stress of years, and by thus using every projection and inequality move downwards with considerable speed, just as a lizard moves along a wall. What manner of man is this, or what manner of creature, is it in the semblance of man? (STOKER, 2012, p. 293-294).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Dentro encontrava-se um velho alto, com o rosto barbeado, salvo por um longo bigode branco, e vestido de preto da cabeça aos pés, sem uma única mancha de cor em sua pessoa [...] a mão [...] parecia fria como gelo, mais como a mão um morto do que de um homem vivo [...] Seu rosto era forte, muito forte, aquilino, com um nariz fino e pontudo e narinas arqueadas de modo peculiar, a testa alta e arredonda, com cabelos escassos em torno das têmporas, mas que cresciam profusamente em outros lugares. Suas sobrancelhas eram muito grandes, quase se unindo sobre o nariz, e de pelos tão espessos que pareciam ondular-se em sua própria profusão. A boca, até onde eu podia vê-la sob o espesso bigode, era rígida e de aparência um tanto cruel, com dentes afiados singularmente brancos. Estes se projetavam sobre os lábios, cuja notável vermelhidão mostrava uma vitalidade surpreendente para um homem da sua idade. Quanto ao resto, suas orelhas eram pálidas e extremamente pontiagudas. O queixo era largo e forte, e as faces firmes, embora finas. O aspecto geral era de uma palidez extraordinária (STOKER, 2012, p. 29).

<sup>10</sup> Ao me inclinar na direção da janela, meus olhos capturaram algo se movendo um andar abaixo de mim, e um pouco à minha esquerda, onde eu imaginava, pela ordem dos quartos, que se encontravam as janelas dos aposentos do Conde. [...] O que eu vi, era a cabeça do Conde saindo pela janela. Não vi o rosto, mas reconheci o homem pelo pescoço e pelo movimento de suas costas e braços. A princípio, eu estava interessado e até me divertia um pouco, pois é maravilhoso como uma pequena questão como esta pode interessar e divertir um homem quando este é um prisioneiro. Mas, os meus sentimentos se transformaram em repulsa e terror quando vi o homem lentamente sair da janela e começar a rastejar muralha abaixo, em direção ao terrível abismo, com o rosto voltado para baixo e o manto se abrindo em torno dele como grandes asas. No começo, não pude

O temor toma conta do hóspede: “I feel the dread of this horrible place overpowering me. I am in fear, in awful fear, and there is no escape for me. I am encompassed about with terrors that I dare not think of” (STOKER, 2012, p. 294).<sup>11</sup>

Outros acontecimentos concorrem para aumentar o seu estranhamento e o seu pavor. Questiona, por exemplo, porque no castelo não havia criados para as tarefas domésticas. O próprio conde se encarregava de tarefas como arrumar o quarto, servir refeições, conduzir a carruagem.

He did not come at once into the library, so I went cautiously to my own room and found him making the bed. This was odd, but only confirmed what I had all along thought, that there are no servants in the house. When later I saw him through the chink of the hinges of the door laying the table in the dining room, I was assured of it. For if he does himself all these menial offices, surely it is proof that there is no one else in the castle, it must have been the Count himself who was the driver of the coach that brought me here (STOKER, 2012, p. 291).<sup>12</sup>

Em certa ocasião, enquanto fazia a barba, ouve a voz de Drácula cumprimentando-o. Mas, ao buscar a imagem do anfitrião no espelho, percebe que ela não estava ali refletida.

I had hung my shaving glass by the window, and was just beginning to shave. Suddenly I felt a hand on my shoulder, and heard the Count’s voice saying to me, “Good morning.” I started, for it amazed me that I had not seen him, since the reflection of the glass covered the whole room behind me. [...] Having answered the Count’s salutation, I turned to the glass again to see how I had been mistaken. This time there could be no error, for the man was close to me, and I could see him over my shoulder. But there was no reflection of him in the mirror! The whole room behind me was displayed, but there was no sign of a man in it, except myself (STOKER, 2012, p. 290).<sup>13</sup>

---

acreditar em meus olhos. Julguei ser algum truque do luar, algum estranho efeito de sombra, mas continuei olhando e que não podia ser uma ilusão. Vi os dedos das mãos e dos pés se agarrarem aos cantos das pedras, onde a argamassa estava gasta pelo passar dos anos, e usando assim cada protuberância e saliência, moveu-se para baixo numa velocidade considerável, do mesmo modo que um lagarto se move ao longo de uma parede. Que tipo de homem era esse, ou que tipo de criatura era essa que se assemelhava a um homem? (STOKER, 2012, p. 41).

<sup>11</sup> Sinto o medo desse lugar horrível apoderando-se de mim. Estou com medo, com um medo horrível, e não há escapatória. Estou cercado por terrores que nem me atrevo a imaginar (STOKER, 2012, p.41).

<sup>12</sup> Segui cautelosamente até os meus aposentos e encontrei-o arrumando a minha cama. Isso era estranho, mas apenas confirmou o que eu já tinha suspeitado há muito tempo: que não havia criados na casa. Quando mais tarde eu o vi, pelas frestas das dobradiças da porta, colocando a mesa para o jantar, tive certeza disso. Pois se ele mesmo fazia todas essas tarefas domésticas, o que certamente era a prova de que não havia mais ninguém no castelo, deve ter sido o próprio Conde quem conduziu a carruagem que me trouxe aqui (STOKER, 2012, p. 37).

<sup>13</sup> Eu havia pendurado meu espelho de barbear na janela, e estava começando a fazer a barba. De repente, senti uma mão em meu ombro, e ouvi a voz do Conde que me dizia “Bom dia”. Assustei-me, pois fiquei espantado de não tê-lo visto, uma vez que o reflexo do vidro cobria todo o quarto atrás de mim. [...] Tendo respondido à saudação do Conde, virei-me para o espelho outra vez, para ver como poderia ter me enganado. Desta vez não havia erro, pois o homem estava perto de mim e eu podia vê-lo por cima do ombro. Mas não havia nenhum

Com o susto, Harker acaba se cortando com a navalha e o sangue que lhe escorre da face instiga o apetite de Drácula. Na narrativa atribuída ao jovem advogado, o vampiro, com sua expressão mais perversa, avança sobre ele e só recua ao tocar o crucifixo, presente da velha senhora, que Harker trazia pendurado no pescoço.

In starting I had cut myself slightly, but did not notice it at the moment.[...] But at the instant I saw that the cut had bled a little, and the blood was trickling over my chin. I laid down the razor, turning as I did so half round to look for some sticking plaster. When the Count saw my face, his eyes blazed with a sort of demoniac fury, and he suddenly made a grab at my throat. I drew away and his hand touched the string of beads which held the crucifix. It made an instant change in him, for the fury passed so quickly that I could hardly believe that it was ever there (STOKER, 2012, p. 290).<sup>14</sup>

O sangue, para diversas culturas é uma fonte essencial de vida. Em *Dracula*, um dos personagens servís ao conde exclama: “The blood is the life! The blood is the life!” (STOKER, 2012, p. 337).<sup>15</sup> Já o médico Van Helsing, exímio conhecedor do mundo dos vampiros, faz uma transfusão de sangue na jovem Lucy Westenra, na tentativa de salvá-la da maldição a ela imputada pelo contato com Drácula. “This is dreadful. There is not time to be lost. She will die for sheer want of blood to keep the heart’s action as it should be. There must be a transfusion of blood at once” (STOKER, 2012, p. 328).<sup>16</sup>

O texto enumera os diversos objetos, como o crucifixo, a hóstia e o alho, que poderiam ser utilizados como artefatos de proteção contra o vampiro. “It pleases me that the UnDead, Miss Lucy, shall not leave tonight, that so on the morrow night she may be more eager. Therefore I shall fix some things she like not, garlic and a crucifix, and so seal up the door of the tomb” (STOKER, 2012, p. 361).<sup>17</sup> No diário do Dr. Seward, Stoker narra uma passagem que

---

reflexo dele no espelho! Podia ver a sala inteira atrás de mim, mas não havia sinal algum de um homem naquela sala, exceto eu mesmo. (STOKER, 2002, p. 35-36). Segundo Melton (2003, p. 288-289), esta é uma novidade no romance de Stoker. Até então nenhum autor havia relacionado o vampiro com a ausência de reflexo no espelho, que no acervo da mitologia universal, é apreendido como um instrumento por meio do qual a alma se revela.

<sup>14</sup> Cortei-me um pouco devido ao susto, mas não percebi no momento [...] Naquele instante vi que o corte sangrava um pouco, e que o sangue estava escorrendo pelo meu queixo. Abaixei a navalha, enquanto me virava a meio para procurar um pedaço de esparadrapo. Quando o Conde viu meu rosto, seus olhos brilharam com uma espécie de fúria demoníaca, e ele de repente tentou agarrar minha garganta. Eu me afastei, e sua mão tocou o rosário de contas onde se encontrava o crucifixo. Esse fato produziu nele uma mudança instantânea, pois a fúria passou com tanta rapidez que eu mal podia acreditar que estivesse ali antes. (STOKER, 2003, p. 36)

<sup>15</sup> Sangue é vida! Sangue é vida! (STOKER, 2012, p. 116).

<sup>16</sup> Isso é terrível. Não há tempo a perder. Ela morrerá por absoluta falta de sangue para manter o coração batendo como deve ser. Precisamos fazer uma transfusão de sangue imediatamente (STOKER, 2012, p. 103).

<sup>17</sup> Agrada-me a ideia de que a morta-viva, srta. Lucy, não sairá esta noite, de modo que, amanhã à noite, estará ainda mais àvida. Por isso, vou preparar algumas coisas que ela não gosta- alho e um crucifixo- e selar com eles a porta do seu jazigo (STOKER, 2012, p. 157).



Van Helsing prepara uma hóstia para vedar o jazigo da morta-viva Lucy, que no fim da história acaba sendo destruída, assim como todos os demais vampiros:

First he took from his bag a mass of what looked like thin, waferlike biscuit, which was carefully rolled up in a white napkin. Next he took out a double handful of some whitish stuff, like dough or putty. He crumbled the wafer up fine and worked it into the mass between his hands. This he then took, and rolling it into thin strips, began to lay them into the crevices between the door and its setting in the tomb. I was somewhat puzzled at this, and being close, asked him what it was that he was doing [...] He answered, "I am closing the tomb so that the UnDead may not enter." "And is that stuff you have there going to do it?" "It is." "What is that which you are using?" "The Host" (STOKER, 2012, p. 364).<sup>18</sup>

Do mesmo modo, afirma-se que somente uma estaca traspassada no corpo do morto-vivo seria capaz de destruí-lo por completo: "I shall cut off her head and fill her mouth with garlic, and I shall drive a stake through her body" (STOKER, 2012, p. 360),<sup>19</sup>

Stoker menciona, por intermédio de seus personagens, outros fatores capazes de limitar os poderes do vampiro, como o nascer do dia. Além disso, faz crer que é necessário a um vampiro estar próximo do solo nativo para transformar-se. Explica Melton (2003, p. 743): "acreditava-se que vampiros eram os corpos reavivados de algum membro recém-falecido da comunidade. Moravam em seus túmulos no cemitério local. Eram comumente cercados pelo seu solo nativo."

No final da narrativa, depois da caçada liderada por Van Helsing, Drácula é cercado e morto, transformado em pó. Sua morte alegoriza o fim dos males que assombravam a Inglaterra vitoriana. Sob a pena de Bram Stoker, a literatura insere-se na realidade como um veículo eficaz para a disseminação de valores morais e para a afirmação das tradições britânicas, em contraposição às superstições e iniquidades que vinham do estrangeiro. A imagem da Inglaterra, próspera, vencedora, projeta-se sobre o mundo.

Assevera Pesavento, que "o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de ideias-imagens que constituem a representação do real"

<sup>18</sup> Primeiro, pegou da maleta uma massa do que pareciam finos biscoitos, que enrolou cuidadosamente num guardanapo branco. Depois pegou dois punhados de um material esbranquiçado, semelhante a massa de pão ou pasta de vidraceiro. Então esmigalhou os biscoitos e misturou com a massa, moldando-a com as mãos. Depois pegou esse material e rolou-o entre os dedos, fazendo tiras finas, e começou a colocá-las nas fendas entre a porta e o marco que a fixava à parede do jazigo. Fiquei um pouco espantado com aquilo, e estando próximo a ele, perguntei-lhe o que estava fazendo. [...] Ele respondeu, "Estou vedando o jazigo, de modo que a morta-viva não possa entrar". "E esse material que você tem aí vai fazer isso?" "Vai." "O que é isso que o senhor está usando?" [...] "É hóstia" (STOKER, 2012, p. 162).

<sup>19</sup> "cortarei sua cabeça e encherei sua boca de alho. Depois transpassarei seu corpo com uma estaca" (STOKER, 2012, p.156).

(PESAVENTO, 1995, p. 16). O real, para que possa ser usado socialmente, precisa ser representado por meio das diferentes linguagens e as representações do real, elas próprias componentes desse real, comportam signos que apontam para além do que é visto.

### **3 REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DA SEXUALIDADE NO *DRACULA* DE BRAM STOKER.**

#### **3.1 A Representação da mulher e da sexualidade: um breve panorama**

A natureza e as funções da literatura estão em consonância com a realidade cultural e social de cada período histórico. O texto ficcional é intrínseco ao contexto no qual tem origem e no qual se difunde e dialoga com as ideias e questionamentos próprios ao seu tempo. Nesta perspectiva, argumenta Compagnon (1999, p. 31), “o estudo da literatura era a via régia para a compreensão de uma nação, estudo que os gênios não só perceberam, mas no qual também forjaram o espírito.”.

Um texto literário, embora permita a criação de universos ficcionais, insere-se na realidade vivida pelo autor e pelos leitores. Para Chartier (1990, p. 24) “a literatura representa a complexidade que o homem vive em seu meio social”. As narrativas literárias constroem representações (imagens e discursos) sobre o real de acordo com os valores e modelos estéticos disponíveis e agem sobre esse real, modificando-o ou atribuindo-lhe estabilidade.

Cândido define a literatura como uma representação que é, ao mesmo tempo, real e imaginária:

A arte, e, portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 1972, p. 53).

A arte literária é uma construção simbólica, uma forma de enunciação do discurso que está situada no limiar entre o real e o imaginário, a fantasia.

Grandes mudanças da História favoreceram o florescimento de inovações na literatura e o século XIX, em especial, caracterizado por importantes mudanças no âmbito social e econômico, foi fecundo para a renovação de formas e temas no campo da literatura. Para Compagnon, essa renovação pode ser associada ao desenvolvimento do capitalismo sob a liderança da burguesia: “O romance europeu em particular, cuja glória coincidiu com a expansão do capitalismo, propõe, desde Cervantes, uma aprendizagem do indivíduo burguês. (COMPAGNON, 1999, p. 35).”.

Na opinião de Freitas, as novas formas assumidas pelo romance, no século XIX, proporcionam a consolidação das experiências sociais do período e promovem a aproximação entre a Literatura e a História:

No século XIX [...] mudanças radicais ocorrem, acontecimentos grandiosos se acumulam, o ritmo de vida se acelera [...] ele será também o século do romance histórico. Os laços entre Literatura e História se estreitam e se realizam plenamente nessa nova forma romanesca: de um lado, a sensibilidade romântica povoa a História de curiosidades e de horizontes novos; do outro, a grandiosidade histórica invade a Literatura romanesca oferecendo-lhe rica e variada escolha de temas e de personagens. (FREITAS, 1989, p. 111).

Hutcheon (1991, p. 143), no sentido contrário, argumenta que as relações de proximidade entre História e Ficção ultrapassam os limites temporais proposto por Freitas: “Naturalmente, a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis. [...] Não surpreende que tenha havido coincidências de preocupações e até influências recíprocas entre os dois gêneros.” Já Peter Gay (1990, p. 168) alerta para a natureza especial da literatura, que a filia ao campo da arte: “a história é uma arte durante boa parte do tempo, e é uma arte por ser um ramo da literatura”.

Em nossa análise dos textos góticos produzidos nas duas últimas décadas do século XIX, nos filiamos à proposta de Pesavento (2004, p. 39), que reitera o cruzamento entre a história e literatura e as compreende enquanto representações geradoras de práticas sociais.

Efetivamente, as transformações proporcionadas pela Revolução Industrial criam um ambiente propício à atuação de artistas e intelectuais, instigados por fenômenos polêmicos como o avanço da prostituição urbana, a proliferação de doenças em nível epidêmico, a recuperação e difusão de mitos ancestrais utilizados como recurso explicativo para as crises decorrentes do crescimento capitalista.

Nas narrativas literárias de inspiração gótica, os autores fazem veicular os medos e as incertezas próprias ao mundo burguês. Muitos desses medos estão relacionados ao surgimento de um novo modelo de atuação feminina, a *nova mulher* (HOBBSAWM, 1988, p. 272). Esse novo modelo rompe com as tradições de comportamento feminino e confronta as perspectivas de demonização que levaram à perseguição e ao extermínio de mulheres que não se conformavam com os padrões éticos e morais impostos pela Igreja Cristã.

A dominação masculina é anterior ao cristianismo, como destaca Engels, mas se perenizou ao longo da história:

A mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução. Essa baixa condição da mulher, manifestada, sobretudo entre os gregos dos tempos heróicos e, ainda mais, entre os dos tempos clássicos, tem sido gradualmente retocada, dissimulada e, em certos lugares, até revestida de formas de maior suavidade, mas de maneira alguma suprimida (ENGELS, 1985, p. 61).

A desigualdade de gênero ganhou novos contornos com a expansão cristã e, nomeadamente, durante a Idade Média no Ocidente, quando o controle do discurso hegemônico esteve concentrado no clero romano.

Para os homens de religião, as mulheres, agentes de Satã, estavam na origem dos desvios e dos pecados dos homens. Nelas residia a explicação para a degradação moral e social da sociedade. Com sua natural inclinação para os prazeres da carne, elas deveriam ser evitadas, asseveravam os reformadores no alvorecer do novo milênio: “no século IX, no mundo monástico, a coisa é assim entendida: o pecado é a mulher, e o sexo, o fruto proibido” (DUBY, 2001, p. 55).

Encarregados de difundir o medo do inferno e das “artimanhas de satanás”, em uma sociedade assombrada com a iminência do fim, os agentes clericais assenhoraram-se de privilégios e ocuparam a linha de frente no combate aos agentes do demônio que atuavam sobre a terra, especialmente às mulheres.

O mundo do pecado está, mais do que nunca, dominado pelas agressões do diabo, esse “inimigo do gênero humano”, que está solto durante esse período em que atinge uma grande popularidade e desperta temores aumentados [...] a igreja organiza a luta contra o diabo e o inferno; exorcismo, orações e purgatório fazem parte desse arsenal de defesa contra satã. (LE GOFF, 2010, p. 92-93).

As mulheres são apreendidas segundo um modelo dicotômico, que fixa estereótipos retomados dos mitos de origem: de um lado, Eva, a pecadora, apropriada (e resignificada) a partir do texto verotestamentário: “Mulher, tu és a porta do diabo. Foste tu que tocaste a árvore de Satã e que, em primeiro lugar, violaste a lei divina” (DELUMEAU, 1989, p.316) de outro lado, Maria, a santa, projetada pelo novo livro, no qual se definem os parâmetros da religião cristã. O modelo mariano de santidade encontrava-se distante da condição da maioria das mulheres, enquanto o de Eva ajustava-se com perfeição ao julgamento clerical sobre elas, consideradas inferiores, “cheia de limitações”. Temos, pois, “De imediato uma antinomia: Eva, Maria; uma simbolizando mais as mulheres reais e a outra a mulher ideal.” (DALARUN, 1990, p. 53).

As mulheres que se alheiam aos preceitos impostos pela Igreja Cristã – que as queria obedientes, submissas – eram vistas sempre com desconfiança. No intuito de reafirmar-se no controle do discurso, afrontada que estava pelo recrudescimento das heresias e pela renitência das crenças e práticas consideradas pagãs, a Igreja do Ocidente, no século XII, instituiu o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, destinado a julgar todos aqueles que não estavam em conformidade com a doutrina cristã. Estima-se que, desde esta época até o século XVIII, aproximadamente 20.000 mulheres foram julgadas e condenadas, com o decisivo contributo dos estados nascentes, por suposta associação com o demônio.

A construção do estereótipo da bruxa é um fenômeno do período moderno. Desde o século XIV, tratados de demonologia e manuais de inquisidores trataram de explicitar aos agentes religiosos, e, a partir deles, a toda a população, os traços físicos e os modelos de comportamento que deveriam ser considerados na identificação dos suspeitos. Se constituíram em alvo preferencial dos inquisidores as mulheres que possuíam uma imagem desagradável aos olhos dos “santos”, as que possuíssem alguma deficiência física, idosas, viúvas e mentalmente doentes, mas também mulheres bonitas, cujo comportamento lascivo era tomado como sintoma da influência demoníaca. O clima de perseguição atiçava os ânimos da população, que contribuía com as denúncias e assistia com um misto de temor e prazer o espetáculo do suplício, nos autos de fé.

Às mulheres, agraciadas pelo demônio com o poder de enfeitiçar e seduzir, recaía, principalmente, as acusações de cometer crimes contra a humanidade, e, especialmente, contra os homens. As bruxas eram “tomadas de desordens de todo tipo, em particular de desordens sexuais, e em posse de um diabo desacorrentado.” (LE GOFF, 2010, p. 235). Na literatura popular, a bruxa, má, afirma-se como espelho de todo o mal, imagem que iria perdurar até o nosso tempo.

As ações da Igreja Cristã, desde a Idade Média, visavam, sobretudo, assegurar a subordinação feminina, inferiorizada pela culpa no pecado original: “Tu deverias usar sempre o luto, estar coberta de andrajos e mergulhada na penitência, a fim de compensar a culpa de ter trazido a perdição ao gênero humano”. (DELUMEAU, 1989, p. 316).

O desenvolvimento do culto a Maria, “virgem desposada com um varão, cujo nome era José” (Lc 1:27), desde o século XIII, parecia apontar para possibilidade de recuperação da mulher, desde que subordinada ao modelo inalcançável da virgem mãe. Segundo Le Goff (2005, p. 285), Maria “passa a sublinhar a redenção da mulher pecadora por Maria, a Nova

Eva”. No seu exemplo, livre da contaminação da alma pelo sexo, que procriara sem cometer pecado:

Salve, agraciada; o Senhor é contigo bendita és tu entre as mulheres. [...] Disse-lhe então o anjo: Maria, não temas, porque achaste graça diante de Deus [...] Descerá sobre ti o Espírito Santo, e a virtude do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra; pelo que também o Santo, que de ti há de nascer, será chamado Filho de Deus (Lc 1: 28,30,35).<sup>20</sup>

Calcadas sobre o par dicotômico Eva-Maria se consolidam, no mundo ocidental, sob o domínio cristão, as representações do feminino e as práticas sociais destinadas a manter as mulheres em submissão. Só a partir do século XVIII, por força das transformações associadas à expansão do capitalismo, a condição feminina começou a se modificar. Muitas mulheres assumem lugar de destaque na política, nos negócios, na condução da vida familiar, mas, em uma sociedade na qual a Igreja ainda tinha o poder de controle sobre o pensamento e a vida cotidiana, em alguns campos específicos os avanços foram menos visíveis. Por exemplo, no que diz respeito ao pleno exercício da sexualidade. Explica Flandrin, referindo-se à vida sexual no Ocidente: “A sexualidade só nos foi dada para reproduzirmos. Utilizá-la para outros fins, por exemplo para o prazer, é abusar dela” (FLANDRIN, 1984, p. 154). Ciosos de manter o controle sobre o comportamento das pessoas, e especialmente das mulheres, sobre quem pesava as maiores desconfianças, os ideólogos da Igreja reforçaram o discurso de valorização positiva da virgindade e da castidade. Tais discursos, apropriados ao controle das questões sucessórias em uma época em que as mulheres desprendiam-se pouco a pouco dos limites do privado e apareciam com mais frequência no espaço público, foram apropriados e reforçados por distintos campos do saber.

Segundo Foucault (1985, p.137), no século XVIII o discurso dominante avançou nos debates sobre as características dos corpos masculino e feminino. Como destaca Bourdieu, a percepção mais acurada da diferença biológica, reforçada pelo discurso médico, serviu à consolidação das distinções e da dominação de gênero:

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros (BOURDIEU, 1999, p. 20).

---

<sup>20</sup> Citação extraída de: BÍBLIA, Português. *Bíblia Sagrada*: edição de promessas. Trad. de João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada no Brasil. Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa; Imprensa Bíblica Brasileira, 2006.

Afirmar a superioridade do masculino era, naquele momento, garantir e legitimar a reprodução da ordem social. Para Bourdier (1999), o Estado e as instituições são os principais responsáveis pela disseminação na sociedade do discurso favorável ao domínio do masculino e à naturalização da subordinação da mulher, cuja inerente fraqueza requeria a domesticação e a disciplinarização.

As primeiras discussões relacionadas à sexualidade, assevera Foucault (1985, p.137), remontam ao XIX:

A sexualidade foi esmiuçada em cada existência, nos seus mínimos detalhes; foi desencavada nas condutas, perseguida nos sonhos, suspeitada por trás das mínimas loucuras, seguida até os primeiros anos da infância; tornou-se a chave da individualidade: ao mesmo tempo, o que permite analisá-la e o que torna possível constituí-la. (FOUCAULT, 1985, p.137).

A ideia de ordem em uma sociedade que se torna cada vez mais complexa, impunha estabelecer padrões e destacar toda forma de comportamento que extrapole o limite da “normalidade” e se subtraia ao controle das instâncias de poder:

Vemos claramente: é o dispositivo de sexualidade que, em suas diferentes estratégias, instaura essa ideia 'do sexo' e o faz aparecer, sob as quatro grandes formas – da histeria, do onanismo, do fetichismo e do coito interrompido – como sendo submetido ao jogo do todo e da parte, do princípio e da falta, da ausência e da presença, do excesso e da deficiência, da função e do instinto, da finalidade e do sentido, do real e do prazer. Assim, formou-se pouco a pouco a armação de uma teoria geral do sexo (FOUCAULT, 1985, p.144).

Pesquisas nos campos da medicina e direito só vieram a reforçar as diferenças de gênero e resultaram em elaborações moralizantes sobre a conduta sexual dos casais e, especialmente, das mulheres:

Inicialmente, a medicina, por intermédio das “doenças dos nervos”, em seguida a psiquiatria, quando começa a procurar – do lado da “extravagância”, depois do onanismo, mais tarde da insatisfação e das “fraudes contra a procriação”, a etiologia das doenças mentais e, sobretudo, quando anexa ao seu domínio exclusivo, o conjunto das perversões sexuais; também a justiça penal que por muito tempo ocupou-se da sexualidade, sobretudo sob a forma de crimes “crapulosos” e antinaturais, mas que, aproximadamente na metade do século XIX se abriu à jurisdição miúda de pequenos atentados, dos ultrajes de pouca monta, das perversões sem importância, enfim, todos esses controles sociais que se desenvolveram no final do século passado e filtram a sexualidade dos casais, dos pais e dos filhos, dos adolescentes perigosos e em perigo –tratando de proteger, separar e prevenir, assinalando perigos em toda parte, despertando as atenções, solicitando diagnósticos, acumulando relatórios, organizando terapêuticas. (FOUCAULT, 1988, p. 32-33).



Às mulheres impunha-se evitar os pensamentos obscenos, refrear os desejos e a busca de prazer e dedicar-se exclusivamente ao dever conjugal da reprodução e do cuidado com a família. O ato sexual não é coibido, mas deveria estar voltado, exclusivamente, à satisfação dos desejos sexuais do marido. Considerava-se mentalmente perturbadas as mulheres que ousavam transgredir essas regras. Diagnosticadas com “doenças dos nervos” por agentes médicos do sexo masculino, muitas delas foram isoladas em asilos para tratamento – especialmente as de condição social inferior, enquanto as de maior poder aquisitivo eram assistidas em suas próprias casas. Desejos do corpo, desmaios, mudança de humor e até mesmo os distúrbios do período menstrual foram tratados como doença, com medicamentos.

Em um contexto de intensas transformações econômicas, políticas, sociais e culturais, foram definidos os padrões esperados para a sexualidade dos casais. O anúncio de novas doenças, a adoção de medidas legais, a exposição dos indivíduos a escândalos que ameaçavam a sua convivência em sociedade pautaram os limites para a sexualidade dos casais e reforçaram o poder marital. As mulheres, herdeiras das tradições cristãs que afirmavam a sua inferioridade e a necessidade de controle sobre os seus corpos, deveriam ser contidas nos limites do privado e as adúlteras eram condenadas à reclusão ou à morte. Contraditoriamente, o adultério masculino era largamente praticado e considerações sobre a natureza masculina serviam de justificativa para a presença de homens casados e solteiros, de distintas categorias, nos prostíbulos instalados nos arredores londrinos.

Não só as mulheres casadas, mas as que faziam do sexo o meio de vida foram abrangidas pelas abordagens médico-legais e morais que se afirmavam. Na Londres do século XIX, as prostitutas foram estigmatizadas como fonte de doenças físicas e psicológicas, resultante de uma vida de lascívia e desregramento no uso do corpo, que precisavam ser tratadas e controladas.

Nos discursos científicos, sociais e religiosos, elaborados em grande parte por homens, a mulher era sempre o “outro” do homem. Beauvoir aponta para esse desnivelamento nas relações entre o masculino e o feminino:

O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos [...] A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade [...] O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 1980, p. 9)

Não há reciprocidade na relação entre homens e mulheres, os primeiros entendidos como dotados de uma condição essencial, enquanto a elas pode se aplicar as ideias da

alteridade, do inessencial: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial [...] “um dos termos [se impôs] como o único essencial, negando toda relatividade em relação a seu correlativo, definindo este como a alteridade pura” (BEAUVOIR, 1980, p. 12).

O homem, ou seja, o “essencial”, dita as regras sociais e delimita as esferas de atuação feminina. Cristalizadas na memória coletiva das sociedades, essas considerações se difundem com o contributo, inclusive, das mulheres, designadas como o “outro” e historicamente assujeitadas ao “Um”, àqueles que têm o poder de dizer e de fazer crer:

Nenhum sujeito se coloca imediata e espontaneamente como inessencial; não é o Outro que definindo-se como Outro define o Um; ele é posto como Outro pelo Um definindo-se como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio. (BEAUVOIR, 1980, p. 12)

Resulta daí que, nem mesmo os avanços da condição feminina em determinados períodos históricos e a consciência do seu poder sobre os processos de reprodução levou as mulheres a uma emancipação em relação ao poder masculino:

Ora, a mulher sempre foi, senão a escrava do homem ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições; e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com uma pesada desvantagem, nem mesmo a necessidade biológica — desejo sexual e desejo de posteridade — que coloca o macho sob a dependência da fêmea não libertou socialmente a mulher. (BEAUVOIR, 1980, p.14).

As definições sobre o que é ser mulher e sobre a condição feminina frente ao homem que se quer dominante, são construções sociais e culturais que se perenizam, mais ou menos modificadas, consoante os contextos históricos. Destaca Beauvoir (1980, p. 13): “sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não aconteceu” Ela é, antes de tudo, um dado criado ao longo do tempo, que pode também “desfazer-se num dado tempo.”.

Biologicamente, como também historicamente, a definição de mulher não é fixa, pode ser modificada: embora esteja consolidada a ideia de que o ser mulher é um condição natural, que desafia qualquer mudança, “em verdade, a natureza, como a realidade histórica, não é um dado imutável.” (BEAUVOIR, 1970, p. 13). Conclui Beauvoir que, “se a mulher se enxerga como o inessencial que nunca retorna ao essencial é porque não opera, ela própria, esse retorno.” (BEAUVOIR, 1980 p. 13). A mulher não se põe como sujeito “porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem

reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro.” (BEAUVOIR, 1980, p. 15). E acrescenta, um indivíduo ou um grupo de indivíduos quando mantidos como inferiores, o são.

Historicamente subordinadas, as mulheres estão expostas às “representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e à definição, de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesma” (CHARTIER, 1991, p. 183).

Por representações entende-se as imagens e os discursos próprios a cada contexto social:

A representação é o instrumento de um conhecimento mediato que revela um objeto ausente, substituindo-o por uma “imagem” capaz de trazê-lo à memória e “pintá-lo” tal como é. A relação de representação, assim entendida como correlação de uma imagem presente e de um objeto ausente, uma valendo pelo outro, sustenta toda a teoria do signo do pensamento clássico. (CHARTIER, 2002, p. 74).

É a partir dessa perspectiva teórica que nos propomos, aqui, a analisar as imagens e discursos sobre o ser mulher e a sexualidade feminina veiculadas por Bram Stoker no texto do *Dracula*.

### 3.2 As mulheres de *Dracula*

Destacamos, aqui, três personagens femininas que assumem papéis relevantes no enredo do *Dracula*: a jovem professora Mina Harker, sua melhor amiga, Lucy Westenra, e as três vampiras que habitam o castelo. As relações entre o conde e essas mulheres são marcadas por uma evidente conotação sexual.

O vampiro é a fera que domina e é dominada pelos próprios desejos. Com o poder de penetrar nos sonhos dos outros, logra modificar o comportamento das mulheres e assujeitá-las às suas vontades. Mina infere, sobre o sofrimento de Lucy, dominada por sonhos aterradores: “Poor Lucy seemed much upset. She was restless and uneasy all the time, and I cannot but think that her dreaming at night is telling on her [...]. She will be dreaming of this tonight” (STOKER, 2012, p. 315).<sup>21</sup> E descreve, aterrorizada, as incursões de Drácula sobre a amiga:

What it was, whether man or beast, I could not tell. [...] The town seemed as dead, for not a soul did I see. I rejoiced that it was so, for I wanted no

---

<sup>21</sup> A pobre Lucy parecia muito angustiada. Esteve inquieta e desassossegada o tempo todo e só posso pensar que isso se deve aos sonhos que a estão incomodando. [...] Tenho certeza de que nesta noite ela sonhará com tudo isso (STOKER, 2012, p. 80)

witness of poor Lucy's condition. [...] There was undoubtedly something, long and black, bending over the half-reclining white figure (STOKER, 2012, p. 316).<sup>22</sup>

Após o ataque do conde, dois pequenos pontos vermelhos aparecem na garganta de Lucy e na sua camisola havia uma gota de sangue, sugerindo que o conde foi bem sucedido em sua investida contra a jovem moça. A partir daí, a própria Lucy, com o rosto cansado, desfigurado e muito pálido, expõe os seus temores em relação aos sonhos, que se tornam constantes e ainda mais estranhos e assustadores:

Last night I seemed to be dreaming again just as I was at Whitby. [...] It is all dark and horrid to me, for I can remember nothing. [...] More bad dreams. I wish I could remember them. This morning I am horribly weak. My face is ghastly pale, and my throat pains me (STOKER, 2012, p. 324).<sup>23</sup>

A trajetória de Lucy, a moça doce e angelical que paulatinamente se transforma em objeto e instrumento de sedução, orienta-se por princípios cristãos, reforçados na Inglaterra puritana, de que a mulher está sempre propícia ao pecado e à atuação como disseminadora do mal. Transmutada em ser do mal, a nova Lucy tem as gengivas pálidas, dentes caninos mais longos e afiados, olhos duros e sombrios, mas uma voz suave e sensual, capaz de dominar a mente dos bons homens, fazendo-os fraquejar, como a descreve Dr. Seward em seu diário:

Lucy Westenra, but yet how changed. The sweetness was turned to adamantine, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness. [...] When Lucy, I call the thing that was before us Lucy because it bore her shape, saw us she drew back with an angry snarl [...] Lucy's eyes in form and colour, but Lucy's eyes unclean and full of hell fire, instead of the pure, gentle orbs we knew. [...] As she looked, her eyes blazed with unholy light, and the face became wreathed with a voluptuous smile. [...] There was something diabolically sweet in her tones (STOKER, 2012, p. 364-365).<sup>24</sup>

Transmutada em agente do mal, não resta outra alternativa a não ser destruí-la, como se depreende das palavras de Dr. Seward: "At that moment the remnant of my love passed

<sup>22</sup> O que era aquilo, homem ou besta, não saberia dizer. [...] A cidade parecia morta, pois não vi uma alma sequer. Alegrei-me que fosse assim, pois não queria testemunhas das más condições de Lucy. [...] Havia algo ali, sem dúvida alguma, algo grande e preto, curvando-se sobre a figura meio reclinada (STOKER, 2012, p. 82)

<sup>23</sup> Ontem à noite eu parecia estar sonhando outra vez, como quando estava em Whitby. [...] Tudo é escuro e horrendo para mim, pois não consigo me lembrar de nada. [...] Mais sonhos ruins. Quem dera eu pudesse me lembrar deles. Esta manhã estou terrivelmente fraco. Meu rosto está lívido, medonho e minha garganta dói (STOKER, 2012, p. 95).

<sup>24</sup> Era Lucy Westenra, mas como estava mudada! A doçura havia virado a mais dura e insensível crueldade, e a pureza se transformara em libertinagem voluptuosa. [...] Quando Lucy – chamo aquela coisa que estava diante de nós de Lucy, porque tinha a sua forma – nos viu, recuou com um rugido furioso [...] Eram os olhos de Lucy na forma e na cor, mas os olhos de Lucy imundos e tomados pelo fogo do inferno, em vez dos olhos puros e suaves que conhecíamos. [...] Enquanto nos encarava, seus olhos brilhavam com uma luz profana, e ostentava no rosto um sorriso voluptuoso. [...] Havia algo diabolicamente doce no tom da sua voz. [...] Quanto a Arthur, parecia estar sob uma espécie de encantamento. (STOKER, 2012, p. 163).

into hate and loathing. Had she then to be killed, I could have done it with savage delight” (STOKER, 2012, p. 364).<sup>25</sup>

Sobre ela recai o julgamento moral imposto a todas as mulheres que, por sua inconstância e vaidade, subtrai-se aos ditames da sociedade. A narrativa dá a conhecer a sua história antes das investidas do conde. Lucy desejava um casamento sólido, no qual viveria pura e casta, subordinada ao esposo. Mas cresce em vaidade ao receber três propostas em um mesmo dia:

Here am I, who shall be twenty in September, and yet I never had a proposal till today, not a real proposal, and today I had three. Just fancy! Three proposals in one day! Isn't it awful! I feel sorry, really and truly sorry, for two of the poor fellows. Oh, Mina, I am so happy that I don't know what to do with myself. And three proposals! But, for goodness' sake, don't tell any of the girls, or they would be getting all sorts of extravagant ideas (STOKER, 2012, p. 302).<sup>26</sup>

Ao final da narrativa, é morta pelo noivo Arthur, que, juntamente outros homens, a exterminam com uma estaca fincada no coração. Lucy, com suas inquietudes, sua vaidade, torna-se um alvo fácil das investidas do conde. Sua subordinação ao domínio do mal reverbera as expectativas e o julgamento que a sociedade puritana, orientada por princípios misóginos, destina às mulheres.

Estes princípios orientam, também, a construção das imagens das vampiras que habitam o castelo do conde, como se depreende da descrição feita por Harker:

In the moonlight opposite me were three young women, ladies by their dress and manner. I thought at the time that I must be dreaming when I saw them, they threw no shadow on the floor. They came close to me, and looked at me for some time, and then whispered together. Two were dark, and had high aquiline noses, like the Count, and great dark, piercing eyes, that seemed to be almost red when contrasted with the pale yellow moon. The other was fair, as fair as can be, with great masses of golden hair and eyes like pale sapphires. I seemed somehow to know her face, and to know it in connection with some dreamy fear, but I could not recollect at the moment how or where.[...] I lay quiet, looking out from under my eyelashes in an agony of delightful anticipation. The fair girl advanced and bent over me till I could feel the movement of her breath upon me. Sweet it was in one sense, honeysweet, and sent the same tingling through the nerves as her voice, but with a bitter underlying the sweet, a bitter offensiveness, as one smells in

<sup>25</sup> Naquele momento, o que restara do meu amor por ela se transformou em ódio e abominação. Se ela tivesse que ser morta naquela hora, eu teria feito isso com o mais selvagem dos prazeres (STOKER, 2012, p. 163).

<sup>26</sup> Aqui estou eu, prestes a completar vinte anos em setembro, e até hoje nunca tinha recebido uma proposta de casamento, não uma proposta de verdade- e hoje recebi três. Pode imaginar? Três propostas num só dia! Não é terrível? Sinto muito, real e verdadeiro, sinto muito por dois dos pobres coitados. Oh, Mina, estou tão feliz que não sei o que fazer comigo mesma. Três propostas! Mas, pelo amor de Deus, não conte isso a nenhuma das meninas, ou elas terão todo tipo de ideias extravagantes. (STOKER, 2012, p. 56).

blood. I was afraid to raise my eyelids, but looked out and saw perfectly under the lashes. The girl went on her knees, and bent over me, simply gloating. There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive, and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal, till I could see in the moonlight the moisture shining on the scarlet lips and on the red tongue as it lapped the white sharp teeth. Lower and lower went her head as the lips went below the range of my mouth and chin and seemed to fasten on my throat. Then she paused, and I could hear the churning sound of her tongue as it licked her teeth and lips, and I could feel the hot breath on my neck. Then the skin of my throat began to tingle as one's flesh does when the hand that is to tickle it approaches nearer, nearer. I could feel the soft, shivering touch of the lips on the super sensitive skin of my throat, and the hard dents of two sharp teeth, just touching and pausing there. I closed my eyes in languorous ecstasy and waited, waited with beating heart (STOKER, 2012, p. 295).<sup>27</sup>

Frente a elas, o personagem experimenta uma dupla sensação de temor e desejo:

All three had brilliant white teeth that shone like pearls against the ruby of their voluptuous lips. There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips. (STOKER, 2012, p. 295)<sup>28</sup>

Associadas às trevas e ao demoníaco, as vampiras são exatamente o contrário do que se espera das mulheres na Inglaterra vitoriana, como explicita o jovem advogado ao compará-las com Mina “I am alone in the castle with those horrible women. Faugh! Mina is a woman, and there is nought in common. They are devils of the Pit (STOKER, 2012, p. 301).<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> No lado oposto ao luar, havia três jovens damas, a julgar por seus trajés e maneiras. Pensei na hora que eu devia estar sonhando quando as vi, pois elas não projetavam sombra no chão. Chegaram perto de mim e me olharam por algum tempo, depois sussurraram entre si. Duas delas eram morenas, narizes aquilinos como o do Conde, e grandes olhos escuros e penetrantes, que pareciam quase vermelhos quando contrastados com a pálida luz amarelada do luar. A outra era clara, muito clara, com grandes massas de cabelos dourados e olhos que se assemelhavam a safiras pálidas. De algum modo eu parecia conhecer o seu rosto, e sabia que estava associado a algum medo nebuloso, mas no momento não conseguia me lembrar de onde nem de como. [...] Fiquei quieto, olhando de soslaio, numa agonia de deliciosa expectativa. A menina pôs-se de joelhos, inclinada sobre mim, olhando-me tomada de desejo. Havia uma volúpia deliberada, ao mesmo tempo excitante e repulsiva, e quando ela arqueou o pescoço lambeu os lábios como um animal, de tal modo que pude ver a luz da lua brilhando sobre a umidade dos seus lábios rubros, e sua língua vermelha deslizando sobre os dentes brancos e afiados. Ela foi abaixando a cabeça cada vez mais, até que seus lábios chegassem ao espaço entre a minha boca e o meu queixo, e pareceram se fixar na minha garganta. Então ela fez uma pausa, e eu pude ouvir o som de sua língua ao lamber os dentes e os lábios, e pude sentir o hálito quente no meu pescoço. Em seguida, a pele da minha garganta começou a formigar, como a carne reage ao receber cócegas de uma mão que se aproxima cada vez mais. Pude sentir o toque macio e trêmulo dos lábios sobre a pele muito sensível da minha garganta, e a pressão rígida de dois dentes afiados, apenas tocando-a e parando por ali. Fechei os olhos num êxtase langoroso, e esperei, esperei com o coração batendo. (STOKER, 2012, p. 43-44).

<sup>28</sup> Todas as três possuíam dentes brancos brilhantes que reluziam como pérolas junto ao rubi de seus lábios voluptuosos. Havia algo nelas que me deixava inquieto, algo que me trazia lembranças nostálgicas e que, ao mesmo tempo, me dava um medo mortal. Sentí no coração um desejo perverso e ardente de que elas me beijassem com aqueles lábios vermelhos (STOKER, 2012, p. 44).

<sup>29</sup> Estou sozinho dentro do castelo com aquelas mulheres horríveis. Argh! Mina é uma mulher, e elas não possuem nada em comum. Estas são demônios das profundezas! (STOKER, 2012, p. 53).

A outra personagem feminina que Stoker sobreleva em importância é Mina. Por meio da hipnose, o conde Drácula faz incursões no sentido de seduzi-la e dominá-la, em uma espécie de vingança por ela ter se contraposto ao seu poder: “You have aided in thwarting me. Now you shall come to my call. When my brain says “Come!” to you, you shall cross land or sea to do my bidding” (STOKER, 2012, p. 395).<sup>30</sup>

A própria Mina descreve, aterrorizada, a investida do conde até o ponto de fazê-la, quase inconsciente, ceder aos seus desejos:

I felt my strength fading away, and I was in a half swoon. How long this horrible thing lasted I know not, but it seemed that a long time must have passed before he took his foul, awful, sneering mouth away. I saw it drip with the fresh blood! (STOKER, 2012, p. 395).<sup>31</sup>

As ações do conde reiteram o poder de dominação masculina sobre as mulheres, poder que resulta não apenas da força física, mas também da capacidade de controle sobre suas mentes. Mina reflete sobre as relações entre homens e mulheres e, por meio de suas ideias, põe-se em franca colisão com certos padrões dominantes no final século XIX:

Some of the ‘New Women’ writers will some day start an idea that men and women should be allowed to see each other asleep before proposing or accepting. But I suppose the ‘New Woman’ won’t condescend in future to accept. She will do the proposing herself. And a nice job she will make of it too! There’s some consolation in that. (STOKER, 2012, p. 316).<sup>32</sup>

São inúmeras as contradições que abrangem a condição da “nova mulher”, nascida das transformações ocorridas na Inglaterra Vitoriana. Os novos lugares ocupados por mulheres de condições sociais, na economia, no trabalho, nas relações sociais e na produção cultural, pareciam apontar, aos olhos dos conservadores, para a degeneração dos códigos morais. Ainda sujeita aos homens, principalmente no plano das relações privadas, muitas delas ousam romper com as imposições de silêncio e se aventuram a debater sobre temas cruciais, como o amor e a sexualidade.

---

<sup>30</sup> Você ajudou a me contrariar. Agora deverá obedecer ao meu comando. Quando minha mente disser “venha!”, você cruzará terras e mares para atender ao meu chamado. (STOKER, 2012, p. 213).

<sup>31</sup> Senti que minhas forças me abandonavam, e já estava meio inconsciente. Quanto tempo durou essa coisa medonha, não sei dizer, mas pareceu-me que se passara um longo tempo antes que ele tirasse de mim aquela boca terrível, medonha, asquerosa. E ainda vi o sangue fresco pingar dos seus lábios! (STOKER, 2012, p. 213).

<sup>32</sup> Algumas das escritoras do “Nova Mulher” poderiam algum dia lançar a ideia de que homens e mulheres devem ser autorizados a ver uns aos outros enquanto dormem, antes de propor ou aceitar um pedido de casamento. Mas suponho que o “Nova Mulher” não concordará no futuro em aceitar. Ela mesmo vai tomar a iniciativa de propor o casamento. E que belo trabalho realizará, por certo! Há um pouco de consolo nisso. (STOKER, 2012, p. 81).

As mulheres de Stoker, desde a racional Mina às fêmeas vampiras, expõem essas contradições. De um lado, Mina encarna o modelo ideal, desejado, que abre-se a algumas novidades, mas, ao mesmo tempo, mantém-se aguerrida aos valores tradicionais que se reproduzem no seio da família, constituída por casamento. Noiva e, depois, esposa devotada, ela está em constantes cuidados com Jonathan, a quem apoia incondicionalmente, como faz enunciar Stoker por meio da carta que teria sido encaminhada por Mina à amiga Lucy:

My dearest Lucy. Forgive my long delay in writing, but I have been simply overwhelmed with work. The life of an assistant schoolmistress is sometimes trying. I am longing to be with you, and by the sea, where we can talk together freely and build our castles in the air. I have been working very hard lately, because I want to keep up with Jonathan's studies, and I have been practicing shorthand very assiduously. When we are married I shall be able to be useful to Jonathan, and if I can stenograph well enough I can take down what he wants to say in this way and write it out for him on the typewriter, at which also I am practicing very hard. (STOKER, 2012, p. 301).<sup>33</sup>

Além disso, inteligente e bondosa, age pelo exemplo e boas palavras no sentido da sedimentação da moral e dos bons costumes, como se depreende da fala de Van Helsing:

Oh, you so clever woman! he said. I knew long that Mr. Jonathan was a man of much thankfulness, but see, his wife have all the good things. [...] There are darkneses in life, and there are lights. You are one of the lights. You will have a happy life and a good life, and your husband will be blessed in you." [...] Oh, Madam Mina, good women tell all their lives, and by day and by hour and by minute, such things that angels can read. And we men who wish to know have in us something of angels eyes. Your husband is noble nature, and you are noble too, for you trust, and trust cannot be where there is mean nature. [...] you have given me hope, hope, not in what I am seeking of, but that there are good women still left to make life happy, good women, whose lives and whose truths may make good lesson for the children that are to be (STOKER, 2012, p. 353-354).<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Minha querida Lucy. Perdoe minha demora em escrever-lhe, mas tenho estado simplesmente atolada em trabalho. A vida de uma professora assistente é muitas vezes cansativa. Estou ansiosa para estar com você, e estar junto ao mar, onde podemos conversar livremente e construir nossos castelos no ar. Tenho trabalhado duro ultimamente, porque quero me adaptar ao trabalho de Jonathan e, por isso, tenho praticado taquigrafia com muita assiduidade. Quando nos casarmos, eu poderei ser útil a Jonathan, e se puder taquigrafar bem o suficiente, poderei registrar dessa forma o que ele quiser dizer, além de datilografar seus escritos à máquina, na qual também tenho praticado arduamente (STOKER, 2012, p. 54).

<sup>34</sup> Ah, a senhora é uma mulher tão inteligente! Ele disse. Eu sabia há muito tempo que o Sr. Jonathan era um homem agraciado com muitos talentos, mas agora vejo que sua esposa também possui todas as qualidades. [...] Há muita escuridão na vida, e há luzes também. A senhora é uma das luzes. Terá uma vida feliz, uma vida boa, e seu marido será abençoado por ter a senhora ao seu lado. [...] Oh, senhora Mina, as boas mulheres contam toda a sua vida, a cada dia, a cada hora, a cada minuto, coisas tais que até anjos podem ler. E nós, os homens que desejam saber, temos em nós algo dos olhos dos anjos. Seus marido tem uma natureza nobre, e a senhora é nobre como ele, pela sua confiança, e confiança é algo que não pode existir onde houver uma natureza má. [...] Acredite-me, pois, que venho aqui com todo respeito pela senhora, e a senhora me deu esperança, esperança, sim, não aquilo que estou buscando, mas a esperança de que ainda existem boas mulheres para fazer a vida



O reconhecimento de Van Helsing está presente também no discurso endereçado a Harker: “Sir, you will pardon praise from an old man, but are blessed in your wife”. (STOKER, 2012, p. 355).<sup>35</sup>

O ideal da *new woman*, aludida por Mina em seu comentário, repercute as mudanças que, no século XIX, levaram as mulheres a reivindicar maior participação na política (por meio do voto) e mesmo a ocupação de cargos públicos; acarretaram uma maior participação das mulheres nos negócios; sedimentaram, no plano legal, o direito feminino a dispor de heranças e administrar bens; proporcionaram uma maior consciência das mulheres quanto à capacidade de arbitrar sobre o seu próprio futuro, nomeadamente, em assuntos relacionados a matrimônio.

Do outro lado, submetidas ao julgamento moral que o autor, por meio de discursos e imagens, visa combater, estão as vampiras, que exacerbam em sensualidade e se constituem em ameaça ao *status quo*. Essas são predadoras sexuais, uma ameaça às instituições e às tradições de comportamento feminino que Stoker, por intermédio do personagem Jonathan Harker, relembra com saudosismo: “where, of old, ladies had sat and sung and lived sweet lives whilst their gentle breasts were sad for their menfolk away in the midst of remorseless wars” (STOKER, 2012, p. 295)<sup>36</sup>.

Assim como as vampiras, Lucy havia despertado para os desejos e prazeres do corpo, que, especialmente nas mulheres, deveria estar contido em limites estreitos. Ela perde a inocência e torna-se sedutora, lasciva e perversa. A bela jovem de cabelos dourados que aparece no início da narrativa, torna-se voluptuosa, seus cabelos tornam-se mais escuros e os lábios vermelhos.

A estratégia de dominação de Drácula sobre as mulheres implicava em promover a troca de sangue – ele se alimentava do sangue delas e, ao mesmo tempo, impunha-lhes beber do seu. Fluido essencial à vida, o sangue que circula entre os sujeitos sela a relação de pertencimento. Subordinada ao domínio do mal, a mulher perde o controle sobre o corpo, mas também sobre a alma:

A conexão sangue-vida permitiu a interpretação do sangue como o receptáculo da alma, imbuindo esta substância corporal de um caráter divino

---

feliz, boas mulheres cujas vidas e cujos valores podem servir de lição para os filhos que um dia virão. (STOKER, 2012, p. 144-146)

<sup>35</sup> Senhor, peço que perdoe o elogio de um ancião, mas o senhor é um abençoado por ter a esposa que tem. (STOKER, 2012, p. 148).

<sup>36</sup> Em antigas eras, as damas se sentavam, cantavam e viviam as suas doces vidas, enquanto suspiravam tristes por seus homens que se encontravam no meio de guerras desumanas (STOKER, 2012, p. 43).

percebido pelo simbolismo atribuído à cor vermelha, fonte do seu poder de acordo com a crença folclórica. (SILVA, 2012, p. 111).

O dominador, agente do mal, desprovido de alma, como demonstra a sua incapacidade de se refletir no espelho, alimenta-se do sangue-alma daquele que é possuído e, por conseguinte, de toda a humanidade: “sua atividade se constitui uma agressão não apenas à pessoa diretamente atacada, mas também as crenças estabelecidas e a rigidez das tradições.” (SILVA, 2012, p. 111). Sobre o papel desempenhado pelo sangue na configuração da literatura de vampiro, destacam Idriceanu e Bartlett (2005, p. 63):

O sangue é uma das imagens centrais da estrutura do pensamento humano, associado à vida e à morte, sacrifícios rituais e violência. Além disso, é um símbolo de poder e juventude e, da mesma forma, possui uma estreita ligação com o mito do vampiro de vida eterna – ou morte.

O processo de vampirização, que transformava as vítimas em escravas e as habilitava a seduzir e submeter sexualmente os homens, implicava na ruptura com o ideal de pureza e castidade que deveria orientar as mulheres, mesmo as casadas. No contexto de fim de século, remete aos temores com relação às doenças sexualmente transmissíveis, como a sífilis, que grassavam no seio da sociedade londrina:

Enquanto a ciência revelava grandes poderes de unificação entre o material e o sobrenatural (na forma de hipnotismo, telepatia etc.), o horror era uma outra forma de reunificação cultural, uma resposta às figuras sexuais que ameaçavam a sociedade. Um dos maiores objetos de ansiedade era a Nova Mulher, que, exigindo independência econômica, sexual e política, era vista como ameaça a divisões convencionalmente sexualizadas entre os papéis domésticos e sociais. No afrouxamento dos códigos morais, estéticos e sexuais associados com a decadência do fin-de-siècle, o espectro do homossexualismo, como narcísico, sensualmente indulgente e excessivamente perverso, constituía uma forma de desvio que assinalava uma erupção de padrões regressivos de comportamento. Uma manifestação biológica mais difusa da ameaça sexual era percebida sob a forma de doença venérea; estimou-se que a sífilis teria atingido proporções epidêmicas na última década do século XIX. Embora ligada à imoralidade de alguns grupos identificáveis pelo seu comportamento desviante, a ameaça de doença venérea foi particularmente intensa como resultado da sua capacidade de cruzar as barreiras que separavam a saudável e respeitável vida das classes médias vitorianas dos mundos noturnos de corrupção moral e depravação sexual (BOTTING, 1996, p. 138).

É de impureza, pois, que trata a narrativa de Stoker: impureza moral, impureza da alma, traduzida como impureza do sangue. A salvação passava, por isso, pela injeção de sangue puro. A salvação de Lucy, contaminada pelo vampiro, passava, inicialmente pela transfusão de sangue, como se depreende da fala atribuída ao Dr. Seward, “that poor pretty

creature that we all love has had put into her veins within that time the blood of four strong men” (STOKER, 2012, p. 341).<sup>37</sup> Sem sucesso, Van Helsing pensa em apelar para o sangue de outras mulheres da casa, mas são inevitáveis as desconfianças que recaem sobre elas: “I fear to trust those women, even if they would have courage to submit.” (STOKER, 2012, p. 339).<sup>38</sup> Van Helsing assevera: “A brave man’s blood is the best thing on this earth when a woman is in trouble” (STOKER, 2012, p. 340).<sup>39</sup> A imagem é reforçada ao final da narrativa, quando a um grupo de homens é atribuído o mérito da salvação da moça, ainda que isto lhe custasse a vida.

Stoker constrói um texto com personagens, enredos e narrativas que, aparentemente, apontavam para a digressão, para a superação dos limites estreitos do romantismo. Mas, do ponto de vista moral, e especialmente na construção das personagens femininas, afina-se com os princípios dominantes, circunscreve a atuação da mulher ao espaço do privado, secundando as ações do marido, como dona de casa ou, no máximo, em atividades subsidiárias às deles. Reproduz, assim, os modelos e expectativas de atuação feminina alimentados pela porção da humanidade que se beneficia da “natural” hierarquia entre os gêneros: os homens. Seria preciso aguardar pelo menos até as primeiras décadas do século XX para que algumas mulheres, como exceções que viriam a confirmar a regra, viessem ocupar posições importantes nas áreas associadas ao pensamento acadêmico:

Com a profissionalização crescente da ciência, as mulheres que quisessem perseguir carreiras científicas tinham duas opções. Elas poderiam tentar seguir o processo de se instruir e de se diplomar através das universidades, como os seus colegas do sexo masculino. Sabe-se que estas tentativas, antes da virada do século XX, não foram bem-sucedidas. Ou elas podiam continuar a participar dentro da (agora privada) esfera familiar como assistentes cada vez mais invisíveis dos maridos ou irmãos cientistas. Estas mulheres talentosas, incluindo Margaret Huggins (mulher do astrônomo britânico William Huggins), Edith Clements (mulher do ecologista Frederic Clements), e talvez também Mileva Maric (mulher de Albert Einstein) contribuíram discretamente para a carreira dos seus maridos, um fenômeno que persiste hoje em dia. Isto se tornou o padrão normal para as mulheres que trabalhavam na ciência, no século XIX e na entrada do século XX (SCHIEBINGER, 2001, p. 29-30).

Como Stoker, os demais escritores afinados com os princípios estéticos e conceituais da literatura gótica, em sua maioria homens, promovem uma renovação de temas, mas, em

<sup>37</sup> Aquela pobre e linda criatura que todos nós amamos recebeu em suas veias, durante esse período, o sangue de quatro homens fortes (STOKER, 2012, p. 123).

<sup>38</sup> Tenho medo de confiar nessas mulheres, mesmo que elas tivessem coragem de submeter-se ao processo (STOKER, 2012, p. 121).

<sup>39</sup> O sangue de um homem de coragem é a melhor coisa deste mundo, quando uma mulher está em dificuldade (STOKER, 2012, p. 121).

consonância com os medos provocados pela perspectiva de emancipação feminina para onde pareciam apontar as transformações do fim do século XIX. Decerto, a Inglaterra vitoriana abriga importantes batalhas entre liberdade e repressão, excesso e moderação, respeito aos costumes e convicções pessoais. E as mulheres, pouco a pouco, começam a reivindicar espaços no plano da educação e nos sistemas políticos amparados no sufrágio direto, que tendem a se universalizar.

A verdade revelada nos discursos e imagens veiculadas pela literatura gótica é que é preciso ter medo. E este medo atinge especialmente os homens, inseguros no seu relacionamento com o mundo feminino, temerosos frente às possibilidades de corrupção das linhagens e à proliferação de novas doenças, fenômenos o mais das vezes relacionadas à sexualidade feminina.

As vampiras são o claro demonstrativo de que, por sua imanente fraqueza, as mulheres são o alvo preferencial das investidas do mal e, por isso, constituíam constante ameaça aos valores morais e à família. E sob o domínio do mal, reafirmam as histórias de vampiros, elas atuam no sentido contrário aos ditames da natureza, que a elas determinava lugares e funções específicos.

Das mulheres se esperava a perfeita adequação à função sagrada da maternidade e de proteção às crianças, mas a cena relatada pelo médico Seward explicita a corrupção da natureza que afeta as mulheres-vampiras:

we saw a white figure advance, a dim white figure, which held something dark at its breast. [...] in startling prominence a darkhaired woman, dressed in the cerements of the grave. We could not see the face, for it was bent down over what we saw to be a fair-haired child. There was a pause and a sharp little cry, such as a child gives in sleep, or a dog as it lies before the fire and dreams.[...] we could see that the lips were crimson with fresh blood, and that the stream had trickled over her chin and stained the purity of her lawn death-robe. We shuddered with horror. I could see by the tremulous light that even Van Helsing's iron nerve had failed. [...] With a careless motion, she flung to the ground, callous as a devil, the child that up to now she had clutched strenuously to her breast, growling over it as a dog growls over a bone. The child gave a sharp cry, and lay there moaning. There was a cold-bloodedness in the act which wrung a groan from Arthur (STOKER, 2012, p. 364).<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Vimos uma figura branca avançar, uma figura branca e indistinta, segurando alguma coisa escura junto ao peito. [...] com assustadora proeminência, uma mulher morena, vestida com o sudário que cobre os mortos. Não podíamos ver o rosto, pois estava curvado sobre o que percebemos ser uma criança loura. Houve uma pausa e um pequeno grito agudo, como aquele que uma criança dá durante o sono, ou um cachorro, quando dorme na frente do fogo. [...] podíamos ver que seus lábios estavam rubros com o sangue fresco, e que o filete de sangue havia escorrido pelo queixo, manchando a pureza do seu sudário de linho. Estremecemos de horror. Eu podia ver, pelo tremor do fecho de luz, que mesmo os nervos de aço de Van Helsing haviam fraquejado. [...] Com um movimento descuidado, dura e cruel como um demônio, ela atirou ao chão a criança que até

E, ainda, contaminadas pelo sangue impuro, elas rompem o modelo passivo de comportamento, que está no horizonte de expectativa dos homens, e tornam-se ativas e sedutoras, subordinando-os aos seus caprichos e desejos. É o que demonstra a narrativa de Arthur sobre a maneira como foi abordado por Lucy:

She still advanced, however, and with a languorous, voluptuous grace, said, “Come to me, Arthur. Leave these others and come to me. My arms are hungry for you. Come, and we can rest together. Come, my husband, come!” There was something diabolically sweet in her tones, something of the tinkling of glass when struck, which rang through the brains even of us who heard the words addressed to another. As for Arthur, he seemed under a spell (STOKER, 2012, p. 365).<sup>41</sup>

Lucy e as vampiras do castelo apontam para perspectiva sombria de vitória do feminino (e do mal) sobre os homens vitorianos. Por isso é possível destruí-las, reduzi-las a pó, como fizeram os homens orientados por Helsing, de modo que a paz possa ser restaurada. Concomitantemente, é preciso reforçar modelos de comportamento considerados ideais, dos quais Mina é a melhor expressão:

She is one of God’s women, fashioned by His own hand to show us men and other women that there is a heaven where we can enter, and that its light can be here on earth. So true, so sweet, so noble, so little an egoist, and that, let me tell you, is much in this age, so sceptical and selfish (STOKER, 2012, p. 355).<sup>42</sup>

Em um cenário de obscurantismo e incertezas que assombram a racionalidade e a moralidade (BOTTING, 1996, p. 1), a literatura gótica faz veicular as ansiedades e os medos de uma sociedade marcada pelo crescimento da produção industrial e pela concentração da população nos ambientes urbanos, com tudo o que isso significa em termos de corrupção de costumes e vulnerabilidade dos corpos dos cidadãos. As transgressões colocadas no centro das tramas das histórias de terror visam alertar para os iminentes perigos a que estavam sujeitas as pessoas de bem.

---

agora havia apertado com força junto ao peito, e começou a rosar em cima dela como um cachorro rosna em cima de um osso. A criança deu um grito agudo, e ficou deitada ali, choramingando. Havia tanta crueldade naquele ato que arrancou um gemido de Arthur. (STOKER, 2012, p. 162-163).

<sup>41</sup> Ela, porém, continuou avançando, e com uma graça sensual, voluptuosa, disse, “Venha para mim, Arthur. Largue esses outros e venha para mim. Meus braços estão famintos por você. Venha, e descansaremos juntos. Venha, meu esposo, venha!” Havia algo diabolicamente doce no tom da sua voz, algo como o tinir de um cristal ao ser tocado. Até mesmo nossas mentes foram afetadas por esse som, ainda que as palavras fossem dirigidas a outro. Quanto a Arthur, parecia estar sob uma espécie de encantamento. (STOKER, 2012, p. 163)

<sup>42</sup> Ela é uma das eleitas, talhada pela própria mão de Deus para mostrar aos homens e às outras mulheres que existe um céu no qual podemos entrar, e que sua luz pode estar aqui na terra. Tão verdadeira, tão doce, tão nobre, tão altruísta, e isso, permita que lhe diga, é muito numa época tão cética e egoísta como a nossa (STOKER, 2012, p. 148)

O *Dracula* de Bram Stoker preserva padrões maniqueístas de abordagem. Os estereótipos da boa e da má mulher, que remetem às imagens de Maria e Eva estão consignados às relações das personagens femininas com o personagem título e, por derivação, por suas experiências de natureza sexual. Umas, subordinadas ao projeto de dominação do mal encarnado na figura de Drácula, vivem plenamente a sexualidade e almejam submeter, por sedução, os homens a esse projeto. Mina é o seu contraponto. Ela resiste às tentações e mantém-se no firme propósito de tonar-se boa mãe e esposa dedicada restaurando o sentido de família. De tão perfeita, ela parece conjugar em si as naturezas feminina e masculina, a inteligência inerente à essência do homem e o afeto que preserva a sua condição de mulher, como explicita Stoker na fala atribuída a Van Helsing:

Ah, that wonderful Madam Mina! She has man's brain, a brain that a man should have were he much gifted, and a woman's heart. The good God fashioned her for a purpose, believe me, when He made that so good combination. [...] up to now fortune has made that woman of help to us, after tonight she must not have to do with this so terrible affair. [...] We men are determined, nay, are we not pledged, to destroy this monster? But it is no part for a woman. Even if she be not harmed, her heart may fail her in so much and so many horrors and hereafter she may suffer (STOKER, 2012, p. 374)<sup>43</sup>

O seu protagonismo encerra-se, portanto, quando uma solução final é requerida. A fraqueza inerente à condição feminina a impede de continuar ao lado dos homens na batalha final contra o mal.

---

<sup>43</sup> Ah, aquela maravilhosa senhora Mina! Ela tem o cérebro de um homem, o cérebro que um homem deveria ter se fosse muito bem dotado pela natureza, e o coração de uma mulher. O bom Deus a criou com um propósito, creia-me, quando fez uma combinação tão perfeita. [...] até agora o acaso tornou essa mulher de grande ajuda para nós, mas depois desta noite ela não deve ter nada a ver com esse caso tão terrível. [...] Nós, homens, estamos determinados? [...] Mas não é coisa para uma mulher. Mesmo se ela não for ferida, seu coração pode fraquejar ao ver tantos e tantos horrores (STOKER, 2012, p. 178).

## CONCLUSÃO

O texto *Dracula* de Bram Stoker, publicado pela primeira vez em 1897, na Inglaterra Vitoriana, está filiado aos padrões estéticos e conceituais do gênero gótico. O personagem título foi apropriado de lendas pertencentes ao fundo patrimonial de cultura da região da Romênia, no leste europeu, e que se espalharam por toda a Europa Ocidental. O modelo de vampiro apresentado por Stoker, foi construído com base em dados resgatados de fontes escritas e orais. Drácula era um vilão sanguinário, pertencente à aristocracia, que habita um velho castelo na Transilvânia, mas a ação que desencadeia o desenvolvimento da trama situa-se em Londres.

O vampiro metaforiza os desafios e as agruras que afetam a sociedade inglesa no final do século XIX, acometida por transformações no campo da economia e da demografia, com reflexos sobre os sistemas de valores. A proliferação de textos sobre os temas representam a reação das camadas superiores e médias a essas mudanças.

Os estereótipos femininos consagrados nos contos de vampiro são chaves interpretativas para se desvendar as funções e natureza do romance gótico. De um lado está a boa mulher, casta, que resiste às tentações e que se conforma ao papel social da mãe e da esposa. Do outro, está a vampira, corrompida e contaminada pelo sangue impuro, com uma sexualidade gritante, destituída do instinto maternal, que se constitui uma ameaça aos valores morais. As unifica a natureza subsidiária de suas ações. Uma e outra, segundo a lógica que orienta a construção da narrativa, ocupam papéis secundários no desenvolvimento da trama e na sua solução final. A boa mulher cede espaço para os homens que protagonizam as ações que iriam levar à derrocada do mal, metaforizada no extermínio de Lucy. A vampira, submissa aos projetos de disseminação do mal sobre a terra, não é mais do que o seu agente. Boa ou má, a mulher é sempre o outro. À boa estava reservada a recompensa final: o céu. À má: a morte.

As representações (imagens e discursos) sobre o feminino veiculados pelo texto *Dracula* têm o claro propósito de orientar as mulheres da aristocracia e da burguesia, leitoras privilegiadas de romances, quanto aos perigos da transgressão, da busca pelos prazeres mundanos, do confronto com os padrões vigentes.

Os romances são registros de uma época. São componentes do real e podem ser tomados como fontes para a abordagem das formas de consciência social que esse real comporta. Abordados à luz de informações sobre o contexto sócio-histórico no qual foram

escritos e se difundiram, eles revelam contradições, discursos e contradiscursos, e se resolvem mediante a adoção de padrões estéticos, conceituais, morais e religiosos mais adequados ao pensamento do autor do que dos grupos sociais e culturais que o condicionam.

No romance de Stoker, a despeito da forma ousada de tratamento de temas como a sexualidade, o desfecho é absolutamente conservador, no que toca à construção e difusão de modelos estereotipados de abordagem do feminino. O texto é escrito em um contexto de intensas transformações, no qual as mulheres começam a dar os primeiros passos no sentido da confrontação com os padrões misóginos de orientação cristã e avançar sobre alguns domínios antes de domínio exclusivo dos homens. O reconhecimento da existência da *Nova Mulher* obedece ao propósito de alertar para os limites nos quais devem estar contidas as novidades que ela anuncia. Inovar, sim, desde que respeitados os princípios da autoridade marital, o dever conjugal, o privilégio sagrado da maternidade. Mas a leitura é um ato criativo. Wolfgang Iser (1979) afirma que toda leitura é permeada pelo contexto histórico, político, social e cultural que dá vida aos textos ficcionais.

Apropriado pelos distintos leitores, o texto literário tem o poder de modificar a realidade porque leva a pensar e a questionar sobre a condição humana que pode ser um importante instrumento de mudança nas práticas sociais. E decerto que, entre as leitoras e ouvintes, as histórias de vampiros e as personagens por eles projetados foram classificados, ordenados e ressignificados de acordo com os seus próprios condicionantes sociais e culturais.

Venturosamente, desde a escrita desses romances, no final do século XIX, costumes e (pre)conceitos vem sendo mudados e superados. Os estereótipos da boa e da má mulher têm sido questionados e as mulheres têm desempenhado papéis de destaque em diversos setores da vida humana. Pode-se situar a origem dessas mudanças e da luta das mulheres contra a invisibilidade e a exclusão naquele momento, marcado pela industrialização, urbanização, desestruturação de comunidades tradicionais.

A luta pela igualdade não está encerrada. Destaca Beauvoir (1980, p. 18) “Sim, as mulheres, em seu conjunto, são hoje inferiores aos homens, isto é, sua situação oferece-lhes possibilidades menores: o problema consiste em saber se esse estado de coisas deve perpetuar-se.”. A quebra de paradigmas passa, em primeiro lugar, pela percepção da dominação e pela tomada de consciência sobre o ser mulher: “Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: "Sou uma mulher". Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação.” (BEAUVOIR, 1980, p. 9). À mulher é necessário, antes de tudo, enxergar-se enquanto sujeito, dotado de capacidade, autonomia e identidade



social e não como objeto de opressão perpetuada pela condição sexual e, a partir daí, superar a condição de outro que, historicamente, lhe foi atribuída:

Todo indivíduo que se preocupa em justificar sua existência, sente-a como uma necessidade indefinida de se transcender. Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. (BEAUVOIR, 1980, p. 23).

O *Dracula* de Bram Stoker, no sentido contrário ao propósito do seu elaborador, nos ensina que há vários caminhos alternativos aos que foram trilhados por suas personagens femininas. Entre os caminhos possíveis está o “tornar-se mulher”, com a consciência de que esta é uma construção social e cultural geradora de práticas sociais e que não precisa estar necessariamente subordinada aos estereótipos construídos sob a ótica masculina e clerical.

**REFERÊNCIAS:**

- ALEGRETTE, A, Y. *Frankenstein: uma releitura do mito de criação*. 2010. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Araraquara – SP, 2010.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sergio Milliet, 4º ed., São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BERTAUX, D. *Destinos pessoais e estruturas de classe*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1999.
- BOTTING, F. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BURGESS, A. *A literatura inglesa*. São Paulo: Ática, 1996.
- CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. v. 24, n. 9. p. 803-809, set de 1972.
- CARRARA, S. *Tributo a vênus: a luta contra a sífilis no Brasil, da passagem do século aos anos 40*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.
- CHALHOUB, S; PEREIRA, L, A, M; Apresentação. In. Chalhoub; S; PEREIRA , L. A, M (Org.). *História Contada*; Rio de Janeiro; Nova Fronteira; 1998.
- CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O mundo como representação*. Estudos Avançados, vol. 5, n.º 11, jan./abr. 1991.
- \_\_\_\_\_. *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2002.
- COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- DALARUN, J. *Olhares de clérigos*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente (1300-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DUBY, G. *Eva e os Padres: damas do Século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DUROSELLE, J. B. *A Europa de 1815 aos nossos dias: vida política e relações internacionais*. 2ª. ed. São Paulo: Pioneira, 1985.
- ENGELS, F. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira, 1985.

FLANDRIN, J. L. A vida sexual dos casados na sociedade antiga: da doutrina da Igreja à realidade dos comportamentos. In: Ariès, Ph; Béjin, A. (Org). *Sexualidades Ocidentais*. Lisboa, Contexto, 1984.

FREITAS, M, T de. *Literatura e História*. São Paulo: Atual, 1989.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FURTADO, F; MALAFAIA, M, T. *O Pensamento Vitoriano: uma antologia de textos*, Lisboa: Edições 70. 1992.

GAY, P. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. Trad. Perl Salter, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GERALDI, J, W. *Portos de passagem*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GONZALEZ, A. A; BRANCO, R. O lobo e o morcego: as influências de Sabine Baring-Gould na obra Drácula de Bram Stoker. I SEMINARIO DE PESQUISA DA PÓS GRADUACAO EM HISTORIA. *Anais...* UCG; UFG 2008, p. 1-35.

HOBSBAWM, E, J. *A Era dos Impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

\_\_\_\_\_. *A era das revoluções: 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

\_\_\_\_\_. *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.

\_\_\_\_\_. *A era do capital: 1848-1875*. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. *A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOBSBAWM, E; RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Petrópolis. 1997.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IDRICEANU, F.; BARTLETT, W. *Lendas de Sangue: O vampiro na história e no mito*. São Paulo: Madras, 2005.

ISER, W. A Interação do texto com o leitor. In: COSTA, L, L. (Org.). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

LAGARTO, P. C. D. *Os vampiros do novo milênio: evoluções e representações na literatura e outras artes*. 2008. Dissertação (Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas). - Universidade de Évora: Jul de 2008

LE GOFF, J. *A civilização do ocidente medieval*. São Paulo: EDUSP, 2005.

LESSA, A. *história das relações internacionais: a Pax Britânica e o mundo no século XIX*. Petrópolis: Vozes, 2005.

\_\_\_\_\_. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2010.

MACFARLANE, A. *A cultura do capitalismo*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MARQUES, C, S, G. *Reflexos de Sangue: Drácula como Espelho da Era Vitoriana Tardia*. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências da Cultura). Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras: 2008.

MCNALLY, R, T; FLORESCU, R. *Em busca de Drácula e outros vampiros*. São Paulo: Mercuryo, 1995.

MELTON, J. G. *O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos vivos*. São Paulo: Makron Books, 2003.

MENON, M, C. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, 2007.

MEYER, A, J. *A Força da Tradição: A Persistência do Antigo Regime, 1848-1914*. São Paulo Companhia das Letras, 1987.

MORAIS, F, C. *Literatura vitoriana e educação moralizante*. São Paulo: Alínea, 2004.

MUMFORD, L. *A cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PESAVENTO, S, J. *Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário*. *Revista Brasileira de História*. v. 15, n. 29, São Paulo: ANPUH; Contexto, 1995.

\_\_\_\_\_. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

\_\_\_\_\_. *Historia e literatura: uma velha-nova história*. Uberlândia-MG: editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*. *Revista Brasileira de História*, v. 27, n. 53, 2007

ROSSI, A, D. *Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama*. *Ícone*. v. 2, p. 55-76, São Luís de Montes Belos, jul. 2008.

- SAPIR, E. *A Linguagem: introdução ao estudo da fala*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SEDGWICK, E K. *A coerência das convenções góticas*. New York; London: Methuen, 1986.
- SCHIEBINGER, L. *O feminismo mudou a ciência?* São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2001.
- SCHMIDT, R, T. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SHELLEY, M. *Frankenstein*. Trad. de Miécio Araujo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SILVA, T, T da. *O currículo como representação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- SILVA, A, M. Introdução. In: SHERIDAN LE FANU, J. *Carmilla, a vampira de Karnstein*. São Paulo: Hedra, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Inglesa para Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2005.
- SILVA, A, M; SILVA, V, M, B da. *Porque a alma da carne está no sangue: uma leitura queer do vampiro na literatura brasileira finissecular. Ângulo 130 - Literatura Comparada*. v. I, jul./set., 2012.
- SOUZA, D. S; CAVALCANTE, L. R, G. Figurações do gótico em O fantasma da Ópera: interseções entre a literatura e o cinema. In: ROSSI, A. D; SÁ, L, F. (Org.). *O Gótico e suas interseções teórico-críticas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014, p. 8-27.
- STEVENS, D. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- STOKER, B. *Drácula – Drácula: o convidado de Drácula; Drácula: uma história de mistério = Dracula's guest; Dracula: a mystery story*. Trad. e notas de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2012. Edição bilíngue: português\inglês.
- VASCONCELOS, S, G. T. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- \_\_\_\_\_. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. Florianópolis, n. 62, p. 271-292, nov. 2012.
- WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.