



Maria Edith Maroca de Avelar

o Medo e a Ordem

A Ciência Normativa
em Drácula, de Bram Stoker



Maria Edith Maroca de Avelar

o Medo e a Ordem

A Ciência Normativa
em Drácula, de Bram Stoker

| São Paulo | 2025 |



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

O48m

Avelar, Maria Edith Maroca de -
O Medo e a Ordem: A Ciência Normativa em Drácula, de
Bram Stoker / Maria Edith Maroca de Avelar. – São Paulo:
Pimenta Cultural, 2025.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-299-1

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-299-1

1. Literatura Comparada. 2. Análise do discurso. 3. Literatura
Fantástica. 4. História das Mentalidades. I. Avelar, Maria Edith
Maroca de. II. Título.

CDD 607.0285

Índice para catálogo sistemático:

I. História da Ciência

II. Literatura Fantástica

Simone Sales - Bibliotecária - CRB ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2025 a autora.

Copyright da edição © 2025 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

[<https://creativecommons.org/licenses/>](https://creativecommons.org/licenses/).

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Estagiária editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini Milena Pereira Mota
Estagiárias em editoração	Raquel de Paula Miranda Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	The Vampire de EUGENE DELACROIX - Album / Alamy Stock Photo
Tipografias	Abril Titling, Acumin
Revisão	A autora
Autora	Maria Edith Maroca de Avelar

PIMENTA CULTURAL

São Paulo • SP

+55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 5

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa de Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil





Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del México, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil



Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

o Medo e a Ordem



*Eis como nascem as imagens da
tentação e da transgressão, de
poderes externos que nos arrastam
para o mal. E porque, nesse
imaginário, a vontade é posta como
faculdade livre da alma, sua queda
atesta sua fraqueza, de sorte que, no
mesmo movimento nasce também
a imagem da obrigação de nossa
obediência a poderes benévolos e
justos que nos conduzirão ao bem.*

*(Benedictus de Spinoza – **Ética**)*

SUMÁRIO

Destrinchando o <i>Drácula</i>: Um olhar sobre a literatura fantástica.....	13
CAPÍTULO 1	
Um museu de grandes novidades.....	16
CAPÍTULO 2	
Cartografia: <i>Drácula</i> e o fantástico.....	28
O Fantástico como gênero.....	30
A Crítica temática: Louis Vax.....	31
O Estruturalismo: Tzvetan Todorov.....	34
O Pós-Estruturalismo: Irene Bessière.....	37
A Crítica psicanalítica: Jean Bellemin-Nöel, Rosemary Jackson.....	44
Rosemary Jackson: o Fantástico contracultural.....	45
O Gótico.....	49
O Gótico e a crítica.....	52



CAPÍTULO 3

Primeiras incursões:

do castelo à metrópole.....	54
<i>Drácula</i> entre gêneros.....	56
No castelo.....	59
Na metrópole.....	66
A função narrativa em <i>Drácula</i>	75
Da ordem e do discurso: como enfrentar monstros.....	78

CAPÍTULO 4

A ciência x os vitorianos:

entre macacos e anjos.....	84
Entre anjos: <i>A Ética Protestante</i> e a Sociedade Vitoriana.....	86
<i>Tarzan</i> : uma Sociedade perdida entre “macacos”.....	90
Ciência, Sociedade e Literatura.....	96

CAPÍTULO 5

Criadores e criaturas:

os cientistas e o fantástico.....	98
Victor Frankenstein: o cientista que queria ser Deus.....	101
<i>Science must go on</i>	111
Henry Jekyll: o cientista é o monstro.....	112
Jekyll, um vitoriano.....	120



CAPÍTULO 6

"Ecce homo":

um novo cientista para uma nova sociedade.....	125
Doença x sanidade.....	128
Os (des)caminhos da doença.....	131
Jonathan Harker: a Lógica em perigo.....	131
Lucy Westenra: "a concubina do diabo"	139
Renfield: a loucura encarcerada	142
Os caminhos da cura.....	143
Dr. Seward: o fracasso do Positivismo.....	143
van Helsing: a cura metafísica	149
Sanidade X Sensualidade.....	151

CAPÍTULO 7

O médico não é (mais) o monstro.....	153
A Nova Ordem.....	155
A Ordem e a anomia: o médico x o estrangeiro, o louco e a mulher.....	157
O médico.....	158
O Estrangeiro.....	165
O Louco	173
A Mulher	178



Bibliografia

Fontes.....	187
Bibliografia.....	188
Filmografia.....	199



DESTRINCHANDO O *DRÁCULA*: UM OLHAR SOBRE A LITERATURA FANTÁSTICA

O medo e a ordem: A ciência normativa em *Drácula*, de Bram Stoker por Maria Edith Maroca de Avelar, relaciona-se bem com este momento que atravessamos de forte tensão, já anunciado como de catástrofe climática. Já sentimos tal crise no corpo. Assim como sofrem também a flora e a fauna, neste Brasil agro de final de inverno, em que o país queima, em meio às disputas políticas e à ascensão da extrema direita. Mas as tensões do final de século XIX, mobilizadas por Bram Stoker, implicavam certo projeto de modernidade.

O livro de Maroca mostra bem a sua versatilidade e trânsito interdisciplinar. O leitor tem em mãos o fruto de uma extensa e detalhada investigação acadêmica, desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras: estudos comparativos, da UFOP, que parte de um clássico da literatura mundial – ***Drácula***, de Bram Stoker, lançado na Inglaterra, em 1897 – para explorar questões profundamente enraizadas nas tensões culturais, sociais e políticas da Era Vitoriana. Este estudo comparativo se destaca por sua habilidade de articular os complexos elementos do gênero Fantástico e gótico, situando-os no contexto histórico de sua produção e, ao mesmo tempo, oferecendo uma análise inovadora e multifacetada de um dos personagens mais emblemáticos da literatura.

Ao longo desta obra, a autora nos convida a enxergar ***Drácula*** não apenas como uma narrativa de terror, mas como um produto cultural que dialoga com questões morais e sociais da época, especialmente no que tange à ciência normativa, ao medo do estrangeiro, e à posição das mulheres na sociedade – temas ainda caros e em disputa na contemporaneidade. O texto de Stoker, frequentemente

lido como um conto de horror gótico, é tomado aqui como um testemunho das ansiedades vitorianas sobre a modernidade, o corpo e a transgressão moral.

Trata-se de leitura sofisticada do Fantástico, amparada em um contundente alicerce teórico sobre o gênero, como Tzvetan Todorov e Irene Bessièrre, e de autores como Michel Foucault e outros importantes estudiosos para desconstruir o discurso presente na obra de Stoker. A análise se concentra na figura do cientista van Helsing, que, como representante do poder e da ordem, reflete o discurso normativo da ciência e a necessidade de controlar o caos representado pelo vampiro. A partir dessa perspectiva, **Drácula** é compreendido como uma alegoria sobre o medo, tanto do desconhecido quanto do que não pode ser contido pelas normas sociais e científicas.

O texto também revela como a autora investiga a relação entre **Drácula** e a ascensão das mulheres no espaço público e o feminismo do final do século XIX, abordando as figuras femininas da narrativa, como Lucy e Mina, que simbolizam os dilemas morais e as transformações sociais enfrentadas pelas mulheres vitorianas. Lucy, que sucumbe aos encantos de Drácula, é vista como uma figura moralmente condenada, enquanto Mina, por sua pureza e castidade, é “salva”. A partir dessa dualidade, o livro revela certa retórica moralista intrínseca, neste caso, ao gênero Fantástico que, por meio da metáfora do vampirismo, expressa o medo da transgressão e a defesa da Ordem denominada patriarcal.

Além disso, a obra faz um mapeamento detalhado da influência de outras narrativas fantásticas, como **Frankenstein**, de Mary Shelley, e **O Médico e o Monstro**, de Robert Louis Stevenson, na construção do personagem do cientista em **Drácula**. Ao comparar essas obras, Maria Edith elucida a evolução da representação da ciência e do conhecimento como forças que tanto podem “salvar quanto condenar”, dependendo de como são aplicadas.

Por fim, o estudo de Maroca nos leva a uma leitura que ultrapassa a análise de *Drácula* enquanto obra isolada e nos convida a pensar sobre o gênero Fantástico em si, como uma forma de discurso que reflete as ansiedades culturais e os debates sociais de sua época. A autora, ao explorar as diversas camadas discursivas de **Drácula**, demonstra como o gênero Fantástico, ao invés de meramente entreter, atua como um espaço para a contestação e reafirmação de valores, contribuindo para a Ordem social, ao mesmo tempo em que a desafia.

Desta forma, este livro oferece uma contribuição significativa para os estudos de literatura fantástica e para a compreensão das complexas intersecções entre literatura, história e cultura. O leitor encontrará, nas próximas páginas, não apenas uma nova visão sobre **Drácula**, mas também uma reflexão profunda sobre uma função possível desse gênero literário na construção e manutenção dos discursos normativos que moldam as sociedades.

Profa. Dra. Alcilene Cavalcante
Universidade Federal de Goiás

1

**UM MUSEU
DE GRANDES
NOVIDADES**



le vampire parcourt tout le 19^{ième} siècle : dans les faits divers de la presse, alimentant les superstitions populaires, et en peinture et littérature, créant un imaginaire collectif. Romans gothiques anglais et nouvelles fantastiques forgent le mythe. Le 7^{ième} art parachèvera sa dimension fantastique en offrant la représentation visuelle qui lui manquait.

(Coralie Philibert - « Naissance du vampire comme personnage littéraire au 19^{ième} siècle »)



Em se tratando do **Drácula** (1897) de Bram Stoker (1847-1912), é difícil conceber alguém sem uma mínima referência sobre este personagem clássico do terror, responsável pela consagração da imagem do vampiro (morto-vivo) antropomórfico e hematófago como hoje o conhecemos. A narrativa cheia de peripécias e muito bem fundamentada em relatos de viagens, construiu uma geografia política entre Oriente e Ocidente que separa a civilização (Europa Central) da barbárie (Europa Oriental), de onde vêm os imigrantes indesejáveis e seus monstros. Retornando o vampiro no tempo/espaço (Europa Oriental, início da Era Moderna)¹, o dramaturgo e escritor irlandês realiza um rico amálgama de referências diversas numa obra de qualidade invulgar, consolidando uma rica imagética que tanto distingue entre duas Europas, quanto cristaliza a persona dos sugadores de sangue que assolou a literatura inglesa (e europeia) do século XIX². A divulgação cinematográfica de Hollywood universalizou o mito, em seu formato stokeriano, ao longo do século XX.

De fato, deveu-se principalmente à literatura fantástica inglesa a popularização desse mito, exógeno ao imaginário moderno/ocidental, graças a uma revivescência factual/teórica vivenciada no século XVIII³.

- 1 Trata-se da associação entre o mito do vampiro e o personagem histórico Vladislau Draculea (1431-1476), príncipe valáquio conhecido pela crueldade; McNally & Florescu afirmam que muitos de seus súditos e inimigos o consideravam vampiro (MCNALLY; FLORESCU, 1975).
- 2 Reza a lenda que a inspiração de Polidori (secretário de Lord Byron) viria de um conto inacabado do poeta, **A Fragment** (BYRON, 1816); é provável que conhecesse um poema byroniano anterior: **A noiva de Corinto** (BYRON, 1797) em que o tema se vislumbra; já quanto a Polidori, foi o próprio Byron, o modelo para a caracterização do personagem vampírico, em sua forma sádica. **The Vampyre** de John William Polidori (1819) foi um grande sucesso e rascunhou a forma *standard* vampírica: um homem nobre, rico e inescrupulosamente luxurioso e assassino. Seu livro recebeu duas imediatas traduções/adaptações francesas: **Le Vampire** (1820), melodrama em três atos de Charles Nodier (NODIER, 1990) **Lord Ruthven, or Le Vampire** (BÉZARD, 1820) romance apresentado por Nodier (PHILIBERT, 2019). A posteriori os títulos se avolumam dos dois lados do Canal da Mancha, de onde se espalhariam pelo Ocidente.
- 3 O tema ascende ao interesse centro-europeu no século XVIII, com notícias de ataques vampiros no leste europeu e Prússia que teriam levado à popularização do assunto e do medo a seu respeito (COHEN, 1989, 271-274). Divulgados pelos jornais centro-europeus, estes ataques vampíricos foram tratados de maneira científica em estudo do Abade beneditino Augustin Calmet: **Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenans de Hongrie de Moravie etc** (segunda edição definitiva de 1751). Em seguida o tema ganharia o grande público.

Sendo uma “espécie” que se reproduz melhor em sociedades mais arcaicas, narrativas acerca desse monstro milenar e quase universal estão presentes na memória cultural de sociedades e/ou épocas tão distantes no tempo e/ou espaço como Grécia antiga, China, Índia, Leste Europeu além de sumérios, babilônios, hebreus, maias e astecas. A variedade de formatos, nomes e atribuições é também vasta: ora mortos-vivos, ora inumanos, mas sempre necessitados de alimentar-se de vidas humanas, de maneira hematófaga ou não. Também frequentes eram sua invencibilidade e a monstruosidade, nada atrativa; o vampiro sensual e sedutor é parte da construção moderna (LECOUTEAUX, 2005).

Portanto devemos a **Drácula** (e ao cinema do século XX) a consolidação do formato vitoriano: o homem maduro, nobre e luxurioso, que seduz e se apossa de belas jovens por um contato sexual/alimentar através da introdução de caninos em seus corpos (embora nem sempre), numa metáfora óbvia, porque esse contato é considerado uma conspurcação de seus corpos e moral. Destaque-se a sensualidade do vampiro (e até mesmo a sucção de sangue pelos caninos) como importantes contribuições da modulação oitocentista.

O atributo sexual e moral do vampiro inexistia anteriormente. Só nesse período o medo de perder a vida passou a associar-se ao desvio moral, e à perda da alma. O cristianismo – e/ou seus valores – foram naturalizados como moral social nestas obras, de maneira independente da presença ou citação de religiões e seus representantes, no que se propõe outra novidade: uma metafísica moral anticlerical. Esse aspecto se destaca como um bom indicial da resiliência da moral cristã, cujos preceitos morais se repropunham então como valores “leigos”, universalizados, até. Outra derivação dessa continuidade se demonstra no arsenal anti-vampírico: boa parte das ferramentas de destruição dos sugadores de sangue (também laicizadas) vinha das práticas da igreja católica: água benta, crucifixos, hóstias sagradas...

Portanto, em se tratando do vampiro criado pela literatura vitoriana, há que perceber-se sua dualidade: de um lado a intenção moralista/conservadora que encontra na ficção uma forma didática e literalmente sedutora; do outro, a insurgência contra o poder das instituições religiosas, filha do Iluminismo do século XVIII. Portanto, apresenta-se na ficção uma questão sensível da sociedade vitoriana (e europeia): com a destituição da Igreja como ordenador social, havia que instituir-se uma nova autoridade para a função. A maneira como a ficção fantástica representa esse rearranjo, e a dualidade entre moral cristã e norma científica que perdurou por longo tempo na ordenação social, é aspecto central dessa investigação.

Originalmente a pesquisa ensejou comparar o livro de Stoker de 1897 (**Drácula**) e sua adaptação fílmica, realizada em 1992 pelo cineasta Francis Ford Coppola: **Bram Stoker's Dracula**. Numa leitura de teor comparatista seriam aproximadas as duas obras, relacionadas aos respectivos contextos, no intuito de compreender diferenças (e possíveis proximidades das mentalidades representadas pelas obras.

Considerando, como os teóricos da Nouvelle Histoire Francesa (Jacques Le Goff), que a Mentalidade é a forma de compreender e narrar sua experiência presente em sociedades definidas por recortes tempo-espaciais, buscava-se uma "evolução" dos significados/sentidos do vampiro nos dois momentos: o vitorianismo (considerado) repressor do século XIX, e o final do século XX, compreendido como sendo de grande liberdade moral, e importantes avanços do "segundo sexo".

No decorrer do processo, como soe acontecer, as perguntas se demonstraram demasiado amplas e as respostas, substancialmente diversas do que fora projetado. Por um lado, as questões relativas ao período vitoriano se avolumaram, apontando novos caminhos; e por outro, a suposta "evolução" dos papéis femininos, a ser identificada na comparação entre as duas obras, não se concretizou. Os modelos representados no século XIX por Mina Murray/Harker

como modelo de virtude e Lucy Westenra como modelo de exceção demonstraram-se (com poucas nuances) perpetuados na didática moral das narrativas, mesmo após um século.

O que se deu a perceber, na comparação entre as personagens literárias e cinematográficas, foi principalmente a liberdade maior na representação cinematográfica: Lucy e Mina de Coppola assumem uma sensualidade explícita, com cenas de sexo zoófilo entre Drácula e Lucy, e Mina vivendo um tórrido romance adúltero com o vampiro. No entanto, a (des)classificação e penalidades permaneceram as mesmas, com a morte de Lucy e a redenção de Mina; o que se insinuara em Stoker foi escancarado por Coppola. Restou a desconcertante percepção de que as semelhanças eram maiores do que o esperado. A moral sexual, que no século XIX separava mulheres “boas” e “más”, se atualizara na obra de Coppola como um inquietante demonstrativo da longevidade do patriarcalismo e sua inerente misoginia.

No entanto, como já afirmado, as questões do século XIX saltaram à vista como importantes: a Era Vitoriana demonstrou-se um momento importante do desenvolvimento de uma cientificização da moral (como alertado por Michel Foucault em tantas obras), ao mesmo tempo que as mulheres – a exemplo de Lucy, que se associa voluntariamente ao monstro, pareciam se insurgir contra elas. A percepção de **Drácula** como representação da culminância/institucionalização de uma normatividade cujo lócus estava na ciência demandou, portanto, um recuo às primeiras décadas da Era Vitoriana. Acompanhar a crise normativa representada pelo anticlericalismo, e o embate entre a ciência e a moral burguesa ao longo do período, demonstrou-se fundamental para a compreensão dos elementos morais e normativos que o vampiro suscitava.

A percepção da literatura como uma representação das Mentalidades (ou seja, do imaginário), e da narrativa de terror como território de combate de valores, enriqueceu-se pela leitura de

Le Récit Fantastique, la poétique de l'incertain de Irene Bessièrre (1976). A obra descreve a atuação discursiva do gênero Fantástico como arena entre moral e desvio dedicada a atuar como retórica de exclusão, uma vez que em cada obra do gênero há um “desviante” que, mistificado como monstro, deve ser destruído/excluído da sociedade. Por conseguinte, ao considerar-se a adesão do Fantástico às normas morais da sociedade, uma vez que ao final da narrativa elas tendem a ser confirmadas, deduz-se que o gênero tenda a reificar tendências conservadoras, apoiando conscientemente discursos de exclusão social.

No âmbito normativo (e, portanto, político) a antinomia ideológica do eu x outro, essencial para a normalização é ricamente ilustrada (e divulgada) pela narrativa de horror, que transporta para o território do imaginário (portanto sensual/sensorial) os objetos de medo, desaprovação e preconceito, ou seja, o que deve ser excluído. Representados como monstros malignos, tornam-se facilmente objeto de ódio e banalizam a exclusão e os discursos e práticas de extermínio. Portanto, a experiência literária de identificação, caça e finalização do outro monstruoso facilita a transformação de ideias em sentimentos, de resposta automática e rápida.

Nesse sentido a narrativa fantástica assume importante função de interiorização do outro como monstruoso/não humano, alcançando dois importantes objetivos do autoritarismo conservador: a universalização do medo do outro – esse outro que se deve odiar – e em decorrência a fácil adesão aos discursos de exclusão/extermínio. Por outro lado, a demonização do outro amplifica o receio de ser identificado/aproximado deste outro, facilitando a assunção passiva das normas prescritas.

Dadas essas condições de proximidade entre o Fantástico e os medos/preconceitos de uma sociedade, torna-se viável a utilização da literatura Fantástica como porta de acesso ao imaginário vitoriano (Mentalidade), como um importante veículo das ideias e

sentimentos mais recônditos: incluindo-se aí crenças, medos, preconceitos, traços culturais etc. Valorizando a dialogia entre ficção e o mundo das ideias onde se plasma, e considerando que uma obra de ficção seja um documento (“reflexo”), mas também uma reflexão sobre a sociedade à qual pertence, este estudo pretende buscar no Fantástico vitoriano informações acerca do valor das instituições e valores morais ao longo do século, para concluir pela transferência da responsabilidade normativa moral da religião para a ciência. Em seguida, busca identificar também o que é a norma, e o que é o desviante, a partir dessa nova institucionalidade.

A heterodoxia do tema levou a uma não menos diversificada colagem de ferramentas analíticas que passam pela história social, a teoria literária, a *Nouvelle Histoire* e o desconstrucionismo foucaultiano. Esse conjunto analítico auxiliou na identificação de textos e contextos literários e sociais, como também foi necessário para a leitura a contrapelo do Fantástico vitoriano, interpretar a mensagem cifrada na forma fantástica e entender os aspectos contextuais acessíveis apenas aos contemporâneos.

No percurso investigativo as questões foram assumindo nomes e sobrenomes, e os interesses mais complexos do autor – como também a amplitude da dialogia textual – ampliou o espectro narrativo, incluindo-se outras congêneres como **Frankenstein** (1818) de Mary Shelley, e **O Médico e o Monstro** (1886) de Robert Louis Stevenson. Acompanhando as figuras de ciência em suas representações ao longo do século, havia que realizar um paralelo com o desenvolvimento contextual da ciência, iluminando em muito as questões representadas no âmbito literário, no que colaborou a história social.

As categorias de Discurso, Poder, Ordem e Instituição apresentadas por Michel Foucault: principalmente em **L'ordre du Discours** (1971), direcionam o cerne analítico em que o verdadeiro objeto é a institucionalização de uma nova Ordem moral representada pela ciência. Em **L'Ordre** Foucault estabelece as relações

intrínsecas e auto-justificadoras entre o discurso de poder e a instituição de que emana, como também sua imperativa normatividade; A instituição ampara o discurso normativo, que por sua vez a reafirma, em um círculo virtuoso.

Dessa maneira, acompanhar o discurso dos cientistas, e sobre eles, na narrativa fantástica por esse viés analítico possibilitou perceber e narrar o processo de institucionalização da ciência normativa, institucionalizada na personagem do Dr. van Helsing (**Drácula**), o cientista metafísico. No processo de análise e comparação com os colegas representados em **Frankenstein** e **O Médico e o Monstro**, fica patente um obscuro e vigoroso fenômeno do período: o embate entre ciência e moral na mentalidade vitoriana. É esta malha discursiva e narrativa extremamente sofisticada – e seus desejos de poder e ordenamento, que essa obra pretende desconstruir e demonstrar.

Finalmente há que tratar de uma solução de compromisso entre a leitura estética e a analítica das mentalidades. Compreendendo que forma é conteúdo será explorado, em caráter não exaustivo, o gênero Fantástico como categoria estética através de estudos críticos sobre o tema. Essa noção segue paripassu à percepção da literatura como produto cultural e uma importante fonte para as mentalidades. Obriga-se, portanto, a uma abordagem tão ampla quanto possível, em que vários níveis discursivos e dialógicos da obra são considerados, sempre em busca de seus sentidos como proposição (discurso) normativa.

Nos próximos capítulos serão apresentados três níveis de leitura, correspondentes à identificação das camadas discursivas de que se valeu o autor. A cada estrato narrativo poderemos perceber uma instância dialógica (ou extrato contextual) com que se comunica a narrativa; a separação destes extratos dá a perceber as diversas questões e níveis discursivos que influenciam ou oportunizam ao autor tecer as malhas de seu discurso.



O primeiro momento (capítulos 2 e 3) é dedicado ao estudo de gênero pela teoria do Fantástico, para melhor compreender a construção de ambientes, tramas e personagens como estratégias discursivas em nível estético e discursivo/retórico (TODOROV, 1996; BESSIÈRE, 1976). Nesse processo de contextualização, confirma-se a pertença da obra ao gênero Fantástico, ao mesmo tempo que se identifica sua existência como elemento retórico, sem ignorar a forma *per se* como indicial de sentido. Compreender os sentidos e regras do Fantástico, apreender um pouco de sua história, contribuiu em muito para entender o caráter normativo que a narrativa de Stoker propõe.

No momento seguinte (capítulos 4 e 5) buscamos a dialogia entre a obra e seu contexto histórico, quando se identificam as questões de micro e macro política (FOUCAULT) contra as quais se dirige a retórica textual de *Drácula*: desde a ascensão de mulheres no espaço público e de poder, até os estertores do Império Britânico e suas decorrências como a afluência de ricos súditos estrangeiros com seus “avassaladores milhões” (expressão do livro), e seu potencial de seduzir (e deturpar?) as mulheres inglesas.

Ainda neste nível, propomos a dialogia intertextual com outros clássicos congêneres, **Frankenstein** (1821) de Mary Shelley, e **O Médico e o monstro** (1886) de Robert Louis Stevenson; essa reunião oferece uma imagem progressiva da condição moral da ciência tal como representada pelo Fantástico na longa duração⁴.

No último nível de leitura (capítulos 6 e 7) realiza-se a análise intratextual; enriquecida pelas etapas anteriores, atenta agora às formas e sentidos propostos pela retórica/narrativa stokeriana. Neste momento a demonstração do papel normativo do cientista – e em decorrência a percepção da norma e do desvio – se destaca, atentando para as *personae non gratae* da sociedade vitoriana:

4 Longa duração aqui compreendida no sentido braudeliano, de um recorte temporal longo medido em séculos, ou mais, recorte constituído para o estudo de um determinado fenômeno pelo tempo de sua duração.

estrangeiros, loucos e mulheres. A medicalização da moral será destacada, apontando para uma normatividade que apenas agora, no século XXI, começa a ser revista.

Finalmente, há que observar-se a importante inversão percebida, nesse início de século, em relação às conclusões alcançadas nesse estudo. De fato, vivemos um momento de recrudescimento religioso como normatividade moral que reverte a vitória da ciência no século XIX, aqui representada. Se o século XX foi um período de racionalismo e normatização científica, desde os anos 1980 percebeu-se um forte refluxo das crenças religiosas em caráter extremamente conservador, provocando mudanças profundas no cotidiano.

Vivenciamos hoje um neoconservadorismo de forte justificativa religiosa cristã (principalmente Neopentecostal), que retoma uma moralidade excludente, misógina e ambígua como aquela apresentada nos romances vitorianos, o que não é de maneira alguma motivo de júbilo. Também no tocante às divisões eu x outro, o momento é de grande reafirmação de padrões em que termos como raça, sexo, nacionalidade, classe social, retomam importância em forma de um comportamento normativo extremamente repressor e violento.

Em paralelo, as políticas e práticas de autoidentificação das minorias, que vivenciaram um desenvolvimento importante durante o século passado chegam a um momento também de inflexão em relação à defesa de seus valores e direitos. A cisão abissal que vai se apresentando entre identidades vem alimentando uma escalada de violência e de discursos de eliminação que se refletem na amplificação da violência e morte de pessoas negras e pobres, LGBTQIA+, estrangeiros, mulheres, portadores de necessidades especiais, idosos etc.

As formas de violência também se ampliam, com os julgamentos online, o “cancelamento”, *haters*, *stalkers* e a imensa gama de formas criadas pelas novas tecnologias. São novas roupagens para velhas práticas, porém. O que se tem, no cerne desse novo **mundo cão**, é sempre a mesma manipulação e poder através do discurso (bastante simples) da normatividade. Seja em que forma esteja – e o horror é ainda um importante divulgador dessas noções excludentes – a normatividade permanece sendo a grande inimiga da liberdade, da equanimidade, e da existência plena de uma humanidade plural.

Nesse sentido, discutir ainda a formação de instituições discursivas normativas; a forma muitas vezes lúdica e sedutora (veja-se as narrativas de horror) com que ela divulga e normaliza seu discurso de poder e exclusão; e finalmente, perceber que as questões da moralidade feminina, da exclusão dos diferentes (louco, estrangeiro, entre outros) apenas se ampliou e recrudescceu, pode tornar útil a leitura deste trabalho tão marcado por seu tempo (o final do século XX), para os dias de hoje.

Em primeiro lugar, a expansão das temáticas “mal-ditas” proporciona a este trabalho um âmbito dialógico bem maior do que o encontrado em seu momento de produção. Em segundo a importância, ainda hoje, de discutir-se a normatividade e seus discursos – com destaque para a ficção de horror que em quase um século e meio permanece atuante e mais do que nunca, útil. Finalmente, pela atualidade dos temas da condição feminina, da alteridade e exclusão/extermínio do outro em um momento de forte recrudescimento do Conservadorismo; todas essas questões estão presentes e muito vivas ainda no debate para o qual esse livro pretende colaborar.

2

CARTOGRAFIA:
DRÁCULA E O FANTÁSTICO



Deveria ser dito que uma obra manifesta tal gênero, não que ele exista nesta obra. Não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê.

*(Tzvetan Todorov –
A Literatura Fantástica)*

O FANTÁSTICO COMO GÊNERO

Em processo semelhante à preparação de Jonathan Harker antes da viagem rumo ao castelo Drácula⁵, este livro deve começar entre livros, no estudo do território a ser conhecido. Antes de partir, Mr. Harker frequenta a Biblioteca Nacional da Inglaterra onde tem acesso a obras que proporcionam uma “viagem aos Cárpatos”: descrevem e definem sua geografia, história e política, a economia, seu povo e costumes. Como tantos compatriotas, recorre às informações e experiência contida em relatos de viagem, cujo sucesso se encontrava na dupla funcionalidade: além de informar sobre tantos lugares e povos distintos, proporcionavam uma experiência indireta de exploração do fascinante exotismo exógeno⁶.

De maneira semelhante este livro inicia sua trajetória até **Drácula** pelo estudo do gênero Fantástico, buscando familiarizar-se com suas formas, sentidos e objetivos. Nesse sentido o presente capítulo propõe uma leitura crítica das teorias do Fantástico, como aproximação do gênero em seu caráter teórico. Através de seleta reunião de autores e obras, escolhidos pela relevância e variedade de abordagem teórica, se ilustra a riqueza de possibilidades analíticas: desde o Estruturalismo de Tzvetan Todorov (1992), seguido do pós-Estruturalismo em Irene Bessière (1974), e finalmente os representantes da psicanálise como Jean Bellemin-Nöel (1971) e, mais

5 Um aspecto interessante da obra é que as viagens ao exterior (desconhecido) se iniciam em bibliotecas. Quando Jonathan Harker recebe a incumbência profissional de ir ao encontro do então desconhecido Conde Drácula, nos Cárpatos, ele se prepara na Biblioteca Nacional em Londres; também o vampiro, que enfrentará uma civilização totalmente estranha, a Inglaterra, cerca-se de obras sobre o assunto.

6 O relato de viagem teve importante função exploratória e informativa desde a antiguidade, tornando-se essencial nas descobertas e colonização imperialista dos séculos XVIII e XIX. Através dele o mundo era conhecido e classificado entre os mais próximos e mais distantes da civilização europeia, o que definia os rumos da política externa de colonização, obviamente (FETZ, 2019; FARIA, 2021; BRACEWELL, 2015; KOTATZGEORGI, 1992).

recentemente, Rosemary Jackson (2009). Esse pequeno conjunto proporciona uma mirada abrangente da diversidade de possibilidades teóricas, dentre as quais são retirados os elementos necessários à abordagem deste complexo gênero.

A reunião desse aparato serve para que se identifique as características do gênero Fantástico em **Drácula** de maneira a bem apreender sua utilização da linguagem fantástica: tanto na forma narrativa e caracterização de personagens quanto pela construção de sentidos – a retórica narrativa.

A CRÍTICA TEMÁTICA: LOUIS VAX

É Rosemary Jackson quem chama a atenção para o grande afluxo crítico dedicado ao Fantástico na segunda metade do século XX, como importante câmbio no cânone literário de maneira geral (JACKSON, 2009, 9-11). Passado o afã romântico dos grandes gênios e obras (reinante entre os séculos XIX e boa parte do XX), os estudos literários podiam dedicar-se aos menores, polêmicos e marginais como o Fantástico. Recuperado pela voga desconstrucionista dos anos 1960, seria identificado como uma literatura da exceção, aproximado à marginalidade tão cara ao período, e assim reabilitado pela presumida capacidade/desejo de emprestar voz aos temas e seres permanentemente silenciados.

Dentre os pioneiros franceses, a autora põe em destaque Louis Vax, por seu estudo da semântica fantástica: seus temas e sentidos, idealizando uma forma de taxonomia. Em **L'Art et la Littérature Fantastiques**, Vax descreve seu trabalho como uma análise da *organização interna do mundo Fantástico pelo exame*

dos temas angustiantes (VAX, 1974, 05)⁷, sua poética do Fantástico parte do crivo psicológico (os *motivos angustiantes*) para reunir um catálogo que sistematiza estes temas. Temos, portanto, um esforço sintático – a organização interna do mundo Fantástico, em que a diretriz semântica da angústia deve dirigir a construção taxonômica de motivos angustiantes.

Além disso a categorização temática proporciona ao autor ampliar o escopo do gênero para além da ficção literária. O objeto de estudo será menos uma obra que todos os textos (nas diversas linguagens) que mobilizam um “mundo Fantástico”, identificado como um mundo independente, repleto de motivos (topoi) angustiantes, dominado por uma lógica própria e povoado por seres “apavorantes”.

A tessitura teórica é variada: partindo de uma percepção psicanalítica, ele se aproxima do formalismo russo pela ideia de catalogar essa tópica, em esforço próximo àquele de uma poética dos contos de fada realizado por Vladimir Propp⁸. O autor prevê que identificar e catalogar seus temas poderia simplificar os estudos do Fantástico, além de possibilitar um saber científico tecnicamente orientado. Estas seriam lacunas importantes a serem preenchidas para que o gênero ascendesse no âmbito dos estudos literários.

Na primeira parte de sua obra Vax procura mapear as fontes originárias do Fantástico, que detecta como sendo o feérico (contos de fadas), as superstições populares e o ocultismo. Além da caracterização, o autor aponta no gênero Fantástico uma crítica à razão,

7 (NT.) Todas as traduções são de minha autoria. *Organisation interne du monde fantastique en examinant les motifs angoissants.*

8 A partir da análise de centenas de contos de fada, Propp repertoria e classifica temas/morfologias de maneira a identificar semelhanças no arranjo morfológico das rígidas estruturas por trás destas narrativas. Ao relacionar temas centrais e subtemas, e a forma como se dispõem nos contos, ele pôde criar uma tipologia através de pequenos grupos de formas fixas, ordenados por parentalidade, que se encontra em sua **Morfologia do Conto Maravilhoso** (1984)

ou seja, um caráter subversivo da ordem: *A besta fantástica domesticou a razão para torná-la serva de seus fins malignos*, adverte; *o animal Fantástico não representa apenas o retorno à selvageria, mas a perversão de um estado superior* (VAX, 1974, 25)⁹. Para o autor, portanto, os motivos angustiantes do gênero ali estão para produzir um recuo da razão e civilização. A selvageria descrita é ainda mais perigosa, porque não apenas regride como perverte.

Vax não é um admirador do gênero. Seus preconceitos são patentes, embora seja um dos primeiros autores a tratar seriamente deste “mundo paralelo”; também dá origem à série de questões a serem consideradas pela crítica posterior. Lança sementes cujos frutos serão colhidos por seus críticos/sucessores, a exemplo de Todorov, cuja proximidade/continuidade é visível. A exemplo, perceba-se que onde ele adverte que *O Fantástico strictu sensu exige a irrupção de um elemento sobrenatural em um mundo submisso à razão* (VAX, 1974, 10)¹⁰ podemos complementar com *Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar* (TODOROV, 1992, 30).

O pioneirismo de Louis Vax fez de suas categorias um ponto de partida ao qual muitos retornam: contra ou a favor, modificando ou repetindo, e utilizando-se de variadas metodologias. O primeiro e talvez mais famoso deles é Tzvetan Todorov.

9 *La bête fantastique, elle, a domestiqué la raison pour la faire servir à ses fins mauvaises. [...] Il Y a, dans l'animal fantastique, non seulement retour à la sauvagerie, mais perversion d'un état supérieur.*

10 *Le fantastique au sens strict exige l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison.*

O ESTRUTURALISMO: TZVETAN TODOROV

Dentre os autores posteriores à Crítica Temática destaca-se Tzvetan Todorov, cuja **Introdução à Literatura Fantástica** tornou-se, por seu pioneirismo e qualidade teórica óbvia, uma referência obrigatória para os estudos do Fantástico. Todorov amplia e leva a cabo a ambição de Louis Vax realizando a **poética** do Fantástico – entendendo-se por poética o estudo e definição da(s) forma(s) ou estrutura do texto definido como Literatura Fantástica. Seu intuito é equilibrar os estudos temáticos e a ênfase na forma, também considerada como um aspecto discursivo.

Buscando distanciar-se de seus antecessores, aos quais atribui excessivo cuidado com a temática, acredita ter encontrado um equilíbrio entre forma e sentido

Dois objetos acham-se aqui envolvidos por duas diferentes atividades: a estrutura e o sentido, a poética e a interpretação. Toda obra possui uma estrutura, que é o relacionamento de elementos emprestados às diferentes categorias do discurso literário; e essa estrutura é ao mesmo tempo o lugar do sentido. [...] Poética e crítica não passam pois de instâncias de uma oposição mais geral entre ciência e interpretação (TODOROV, 1992, 150).

Todorov consolida essa coesão entre forma e temas numa “poética do Fantástico”, que ele mesmo define como estudo **estrutural** do gênero, visando a uma teoria geral. A dívida para com o Formalismo se demonstra na elaboração de uma cadeia tipológico/genealógica definida por estruturas grupais de arranjos temáticos, ordenados em grupos parentais. Nesse formato, o equilíbrio entre estrutura e sentido sai prejudicado, quando o privilégio da estrutura como meio de identificação parental coloca em plano secundário o aspecto semântico. No entanto, o autor consegue formalizar

uma categorização eficiente através da identificação de uma estrutura geral pertencente ao Fantástico, responsável por sua caracterização como gênero.

Sua categorização se ampara na identificação dos elementos que seriam universais (no gênero) nos dois campos de análise, sintático e semântico, com prevalência do primeiro aspecto – que marca sua distância (superação?) da crítica temática que o precedeu. Todorov intentava estabelecer regras universalizantes para os aspectos semânticos dos textos Fantásticos, que funcionassem “cartesianamente”, como aquelas criadas para os aspectos sintáticos.

Identificando temas como formas, ele pôde superar a limitação ao universalismo necessário à categorização do gênero. Onde a crítica temática enfatizara os temas e sentidos (particularidade), a ampliação do sentido (tema) para gênero e subgênero tornou possível *analisar as estruturas gerais do discurso literário* (TODOROV, 1992, 108). Para alcançar a universalidade e, portanto, a efetividade como instrumento analítico, Todorov defende a percepção do texto literário como uma estrutura, um sistema, onde as partes constitutivas apresentam uma conexão sintagmática, ordenadora de *relações necessárias e não arbitrarias entre as partes constitutivas deste texto* (TODOROV, 1992, 84).

A relação entre estrutura e sentido e a ordenação delas, seria o principal preceito de categorização de um gênero: no caso, o Fantástico. O autor retira dos “temas” Fantásticos a responsabilidade de produzirem tal efeito, atribuída agora à forma com que são distribuídos. O texto provoca o sentido desejado pela manipulação de elementos narrativos (fórmulas) cuja estruturação deve se responsabilizar pela criação do “efeito Fantástico”.

Todorov centra sua definição do gênero na estrutura textual, responsabilizada pelas condições para que se concretize o “espírito do Fantástico”. São necessárias três condições para o acontecimento do texto Fantástico:



1. **A hesitação do leitor.**

Durante toda a leitura, e mesmo após seu término, ele deve permanecer na incômoda condição de “testemunha do impossível!”. Para que realmente se encontre em um texto o Fantástico “puro”, os fatos narrados não devem se explicar (ou estaríamos lidando com o “Estranho”), e nem se tornar pura fantasia (ou seriam “Maravilhoso”). O Fantástico se realiza como um episódio que se equilibra na paradoxalidade entre ser plausível e ao mesmo tempo inexplicável.

2. **A possível hesitação por parte de um ou mais personagens.**

Artifício para facilitar a identificação do leitor, e dar sustentação à ambivalência dos fatos supranaturais. Não é obrigatória, porém é recorrente nos textos Fantásticos.

3. **Uma determinada postura de leitura por parte do leitor.**

Este não deve ler o texto nem como alegórico, nem como poético, arriscando-se a perder o caráter verossímil e assim rompendo com a primeira condição.

Em busca da universalização estrutural, e inspirado pelas teorias freudianas¹¹, (aspecto que mais tarde serviria de ponto de partida para o trabalho de Bellemin-Nöel) propõe uma divisão entre **temas do “Eu” e do “Tu”**. No primeiro caso se encontrariam os temas relacionados ao ser em relação com o mundo: sua percepção dele. No segundo caso, o centro de tensão passa a ser a sexualidade, a relação com o outro.

11 O horror era um aspecto muito frequente apresentado pelos pacientes de Freud, fossem em sonhos, traumas etc. Nesse sentido ele publicou artigos que são importantes referências para o estudo do Fantástico, a exemplo de **O Estranho (Das Unheimliche)**, FREUD, 1919) que trata do horror causado pelo estranhamento; e “Notas sobre um caso de neurose obsessiva” (**O homem dos ratos**, 1909), que trata do horror vivenciado pelo transporte de sentidos do trauma para o metafórico, causando uma fobia.

Essa tipificação minuciosa e bem construída tornou sua obra uma referência essencial. Seu esquematismo, no entanto, padece de uma inapelável restrição ao Fantástico produzido no século XIX – e ainda assim com ressalvas frente às obras por ele consideradas Fantástico “impuro”: Fantástico/Estranho, Fantástico/Maravilhoso, por exemplo. Devido à complexidade produzida pela fluidez do gênero em formas posteriores, Todorov admite que sua teoria é datada, como também o gênero, que restringe ao século XIX (TODOROV, 1992, 176-177).

O caráter restritivo de sua definição parece ter sido comprometido pelas condições de análise: tendo se fixado em um fator estilístico como a forma e outro relacionado à leitura, que é a postura do leitor, Todorov não percebe que, na verdade, categorizou um gênero limitando-o a um momento histórico, incorrendo no grave erro de desconsiderar a historicidade e/ou a-historicidade dos gêneros literários.

Justificando-se pela necessidade de um “corte sincrônico” ele perde propriedade, tornando-se menos universal do que pretendia a princípio (TODOROV, 1992, 04). E, principalmente, ao categorizar o Fantástico como **histórico**, datado e “morto”, acaba por criar uma polêmica que renovaria a temática. Todorov permanece, ainda assim, um leitura fundamental para a compreensão do Fantástico; e ainda que suas categorias sejam relativizadas pela limitação temporal, sua caracterização do gênero e seus subgêneros permanece sem rival.

O PÓS-ESTRUTURALISMO: IRENE BESSIÈRE

Originando-se no pós-Estruturalismo (sua abordagem é marcadamente inspirada em Foucault), Bessièrre problematiza as categorias todorovianas: desde a formalização do Fantástico como

gênero literário e o subsequente caráter “artificial” (simples artifício narrativo) do sobrenatural, tratando também da maximização da importância da forma; defende, por sua vez, que o efeito Fantástico seja imanencial, através de uma análise que privilegia aspectos internos ao texto na compreensão, análise e crítica deles.

Sua ênfase nos sentidos e na **intenção discursiva** visa a superar uma fragilidade da teoria todoroviana: sua limitação temporal. No sentido de ampliar as possibilidades analíticas, Bessière releva ao segundo plano a estrutura formal para privilegiar a postura discursiva como identificadora do Fantástico. Sua proposta é de identificar um texto como Fantástico pelas escolhas do autor, na intenção de produzir um trabalho do gênero. O desejo de dizer precederia a escolha da forma, em função da mensagem a ser passada.

O título de seu trabalho – **Le Récit Fantastique: La Poétique de L'incertain (A Narrativa Fantástica: a poética do incerto)** (BESSIÈRE, 1976), já aponta dois elementos importantes de sua abordagem. Ao optar por narrativa, ao invés de literatura, ela assume uma amplitude maior, que abrangeria todas as formas, o que serve bem aos séculos seguintes, quando a música e o cinema e as artes digitais se tornaram tão ou mais presentes que a literatura. E ao denominar de “Poética do incerto”, a autora retoma a importância do tema como discurso indeterminado e do indeterminável. Bessière vê no Fantástico uma forma de expressão, utilizada de maneira fluida em tempos, gêneros, linguagens e formas diversas; promove um descentramento em relação à forma literária, despolarizando da finalidade estética em direção à sua função expressiva e social.

Sua dissensão de Todorov começa já pela sua definição de Fantástico que, para ela

Não se constitui em uma categoria ou gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor reflete, seja o aparente jogo de pura invenção,

as metamorfoses culturais da razão e do imaginário comunitário [...] porque lhe reporta aos componentes externos (mitologia, religião, crenças coletivas) que, decerto são utilizados por ele, mas aos quais ele não se reduz (BESSIÈRE, 1974, 10-11)¹².

Neste trecho, a autora levanta três proposições importantes, definidoras de sua postura analítica:

1. Não se trata de uma categoria ou gênero, mas de uma lógica narrativa:

O Fantástico passa a ser algo mais abrangente que um gênero histórico datado, não se centrando em uma supremacia do formal. A associação entre forma e conteúdo ultrapassam a dimensão estética, submetendo-se à centralidade da lógica que aí se expressa como corpus de pensamento. O Fantástico se torna um recurso retórico e argumentativo, destinado à expressão de temas específicos.

2. O leitor pode ser surpreendido, ou contrariado pelo Fantástico:

O efeito de Fantástico perde sua função de angústia e surpresa, e torna-se **possivelmente** surpreendente, não tendo necessariamente que fazê-lo, como o supunham os autores precedentes. Contrariando Todorov, que previa um leitor que se pretendesse “aventureiro” do Fantástico, Bessière propõe uma relação mais política, dialógica entre leitor e texto, atribuindo grande liberdade em relação às expectativas do primeiro.

12

Ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sois l'apparent jeu d'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire [...] Parce qu'elle le rapporte à des composantes externes (mythologie, religion, croyances collectives) que, certes, il utilise, mais auxquelles il ne se réduit pas.

3. Esta “lógica narrativa” reflete as mutações culturais da razão e do imaginário, no mundo ao qual pertence o leitor:

O texto estaria assim, desvinculado da necessidade de satisfação de uma função psicológica do leitor (catarse) pois será lido através de componentes externos a ele, e não apenas de seu imaginário e psicologia individual. O leitor, destarte, não tem **necessariamente** que ficar **aterrorizado**, podendo inclusive se sentir ofendido pois o que é tratado na obra faz parte de códigos socioideológicos dos quais ele compartilha (ou não) mas que pertencem indubitavelmente aos questionamentos de seu tempo.

Em síntese, Bessière sublinha as funções retóricas do Fantástico, que considera um veículo de crítica social, um ambiente especialmente dedicado ao debate de uma sociedade sobre questões difíceis como a moral, e que aí encontrariam a única possibilidade de apresentação. Bessière opõe à lógica à posteriori – construída a partir dos elementos constitutivos do texto, uma lógica à priori – que justificaria a constituição dele. Abandonando a noção de um Fantástico construído aprioristicamente, sugere um Fantástico produzido a partir de um discurso cuja única possibilidade de existência se deve ao gênero.

Como discurso de oposição e questionamento à Ordem, o Fantástico de Bessière parte do mundo real para desconstruí-lo: quando os efeitos Fantásticos presentes se tornam retóricos e, portanto, dependentes de seu tempo. Em suas palavras

Não devemos nos enganar pelas referências teológicas, esotéricas, filosóficas ou psicopatológicas da narrativa fantástica: não estão lá para atestar a existência imanente de qualquer estado extranatural; representam apenas artifícios narrativos simples, dedicados prender o herói e o leitor em uma espécie de paradoxo cuja irresolução que representa bem mais um referencial de humor ou ironia que um artifício para fomentar a angústia. A narrativa



fantástica utiliza os quadros socioculturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para confirmar alguma certeza metafísica, mas para possibilitar o confronto dos elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. [...] a ficção fantástica constrói um outro mundo com palavras, pensamentos e realidades que são deste mundo [...], mas longe de buscar qualquer verdade – ela retira sua consistência da própria falsidade (BESSIÈRE, 1974, 11-12)¹³.

Sua categorização prevê um leitor que se angustia menos com os artifícios literários que com os assuntos por ele abordados; temos por Bessière a proposta de um Fantástico que não se pretende verdadeiro/verossímil como recurso estético, mas que propõe o inverossímil como recurso discursivo.

Considerando-se a caracterização do Fantástico como campo de embate filosófico/social, a autora destaca como motor da narrativa as relações entre duas perspectivas: a normativa, denominada **tética**; e a adversativa, denominada **não-tética**¹⁴. A autora centra sua caracterização de Fantástico na identificação de embates imagéticos de formas de pensamento, sendo que de um lado se encontra a norma (*thétique*) e do outro o elemento desviante, não-normativo, o **não-tético** (*nonthétique*). Do embate entre essas

13 *Les références théologiques, ésotériques, philosophiques ou psychopathologiques du récit fantastique ne doivent pas tromper : elles n'attestent pas l'existence de l'immanence de quelque état extranaturel ; elles ne sont pas de simples artifices narratifs destinés à enfermer le héros et le lecteur dans une manière de paradoxe dont l'irrésolution tiendrait alors plus du trait d'esprit ou de l'ironie qu'elle ne valoriserait l'angoisse. Le récit fantastique utilise des cadres socio-culturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surnaturel, dont la conception varie selon l'époque. [...] la fiction fantastique fabrique ainsi un autre monde avec des mots, des pensées, et des réalités que sont de ce monde [...] mais loin de poursuivre aucune vérité – il tient sa consistance de sa propre fausseté.*

14 Justifico minha opção de traduzir non-thétique por não-tético e não por antitético, porque antithétique (antitético) existe no francês e não foi usado pela autora.

categorias/discursos, é tecida a narrativa em uma dialética construtiva da mensagem a ser enviada aos leitores.

O tético seria uma categoria pertinente às características realistas/naturalistas e diria respeito à verossimilhança, ao real, e ao “normal”. Partindo de uma perspectiva foucaultiana¹⁵, poderíamos afirmar que ele representaria principalmente o que é lícito, pois está do lado da Ordem e do real esperados. O não-tético por sua vez estaria associado aos elementos inverossímeis (e ilícitos), que abalariam a Ordem; seu sentido é o embate e questionamento do tético.

O Fantástico deve oferecer uma encenação do real, implicando na *construção e evocação do atual* (BESSIÈRE, 1974, 13), onde são colocados em debate os temas polêmicos para a contemporaneidade. A representação visual dos discursos presentes pela corporificação de um embate entre forças inconciliáveis propõe-se a desconstruir o discurso normativo, demonstrando a impotência da normatividade em relação ao tema (não-tético) tratado.

Do confronto entre o tético como aquilo que aparenta verossimilhança e se alinha à Ordem (e ao conhecido e aceito) e o não-tético como irrupção do que não pode ser explicado, e dito (e também não **pode** ser aceito, mas existe), resta ao fim das narrativas um vazio, uma lacuna discursiva, que se preenche com o incômodo silêncio representado pela **re-xistência** (resistência fundada na permanência de existir) do não-tético. Explique-se: sendo imperativo que ao fim da narrativa a Ordem se restabeleça – e para Bessière este é o verdadeiro objetivo da narrativa Fantástica – a presença ausente (a memória) do não-tético resta como uma lacuna que não se preenche, como discurso não-dito.

15

E nesse sentido a referência se faz aos textos em que Michel Foucault desnuda a perversidade da Ordem e seu discurso/instituição, como **Vigiar e Punir, A Ordem do Discurso, História da Loucura, História da sexualidade** e **A microfísica do poder**.

Bessièere observa que apesar de seu caráter aparentemente marginal, o Fantástico está longe de ser contra-normativo:

Desde Cazotte até Lovecraft, a narrativa fantástica é pela Ordem, e quando instaura a ilegalidade em aparente desafio da norma, o faz com o propósito de confirmá-la [...] narrativa essencialmente dúbia, o Fantástico propõe o estranho para melhor estabelecer a censura (BESSIÈRE, 1974, 28)¹⁶.

Demonstra-se e corrobora-se a impotência discursiva do não-tético tanto no campo de sua apresentação semântica como aquele que é emudecido, quanto no âmbito sintático em que a representação de sua passividade se concretiza no **privilégio do evento em detrimento da ação**. Contrário à tônica do romance realista moderno, no qual o cidadão burguês é contemplado com o elogio da iniciativa individual (e a ação dos personagens), o Fantástico ignora a vaidade burguesa dando primazia ao acontecimento, contra o qual o personagem se encontra impotente.

Esta situação sublinha um **poder superior**, que reside **fora** do indivíduo e que se representa na obra pela vitória do tético (a norma). O sucesso deriva também de circunstâncias que se associam ao **indivíduo**, perdido na série de acontecimentos alheios à sua (im)potência, reduzidos a uma **perplexidade passiva**, submissa aos interesses da Ordem a ser reafirmada. Bessièere inaugura com seu trabalho uma perspectiva nova de abordagem do Fantástico ainda centrada no semântico, mas de maior amplitude social, como discurso e representante de discursos.

16

De Cazotte à Lovecraft, Le récit fantastique est celui de l'ordre, qui ne décrit point l'illégal pour récuser la norme, mais pour la confirmer [...] Narration toujours double, le fantastique installe l'étrange pour mieux établir la censure.

A CRÍTICA PSICANALÍTICA: JEAN BELLEMIN-NÖEL, ROSEMARY JACKSON

Propondo-se a ultrapassar perspectivas embasadas em Todorov e Freud, o autor propõe ampliar a contribuição de Todorov através de um diálogo com a psicanálise, via Lacan. Bellemin-Nöel amplia as experimentações freudianas (por assistemáticas) ao criar categorias gerais de análise, aproximando a psicanálise e o sistema estruturalista de Todorov; dessa maneira pode elaborar uma nova ordenação que coloca em segundo plano a caracterização temática.

De Freud, Bellemin-Nöel assume ter herdado uma percepção metafórica do Fantástico, derivada da analítica freudiana do mundo onírico (BELLEMIN-NÖEL, 1972, 112). Um dos seus conceitos fundamentais, o fantasmático, junta a noção todoroviana de "efeito de Fantástico": o efeito dos elementos sobrenaturais sobre a realidade (que põe em xeque as certezas sobre o que se vê e vive), ao conceito de fantasmagórico freudiano: uma complexa definição que abrange a relação entre perdas e desejos, a falta e o trauma, formando uma reconstituição subliminar que prazerosa e/ou angustiante provoca reações no sistema límbico.

Desde o devaneio ao ato-falho e o trauma, a fantasmagoria freudiana envolve a relação entre indivíduo e realidade a partir de uma mediação metafórica nem sempre consciente (MANDELBAUM, 2018; LOPES, 2009; NASCIMENTO, 2010). Como resultante é proposto o conceito de **fantasmático**, identificando o Fantástico tanto como forma narrativa, como também retorno/reconhecimento subconsciente que proporciona liberação, gratificação e/ou angústia; enfim, um efeito catártico. Bellemin-Nöel desta maneira prioriza a relação subjetiva e personificadora da leitura fantástica como experiência pessoal.

Em certos aspectos ele repercute Todorov: na tendência ao decreto do fim do Fantástico (BELLEMIN-NÖEL, 1971, 118); na importância atribuída à irresolução como pivô do fantasmagórico (BELLEMIN-NÖEL, 1971, 04) e, finalmente, pela preponderância da forma sobre o conteúdo (BELLEMIN-NÖEL, 1972, 07). Sua adesão à hipervalorização da forma, calcanhar de Aquiles de Todorov, recebe severa crítica de Bessièrre:

[Bellemin-Nöel] **separa conteúdo e forma, reduzindo a organização da narrativa a um traço inespecífico [...]** A fragilidade desta formalização narrativa e simbólica, parece ser sido o preço pago pela exclusão de qualquer referência ao conteúdo semântico do Fantástico – o sobrenatural ou o extranatural – ignorando suas raízes culturais¹⁷ (BESSIÈRE, 1974, 09) (Grifo nosso).

A partir de Bessièrre pode-se atribuir a Bellemin-Nöel uma retomada da perspectiva teórica embasada na psicanálise, embora estruturada em padrões mais consistentes, graças à proximidade com o Estruturalismo. Sua fragilidade residiria no menosprezo do caráter sociocultural desta narrativa, reiterando um desenraizamento já problemático em Todorov.

ROSEMARY JACKSON: O FANTÁSTICO CONTRACULTURAL

Fantasy: the Literature of Subversion inicia por um exaustivo estudo teórico que deve corroborar as conclusões de sua autora, Rosemary Jackson, acerca do Fantástico como um gênero subversivo,

17

Cette proposition théorique [de Bellemin-Nöel] sépare le fond et la forme, réduit l'organisation du récit à un trait non-spécifique : [...] La faiblesse de cette formalisation, narrative et symbolique, semble le nécessaire prix payé pour exclure toute référence au contenu sémantique du fantastique – le surnaturel ou l'extranaturel – et pour ignorer son enracinement culturel.

ou contracultural. A autora compreende como caracterização universal do Fantástico seu caráter de questionamento/crítica do *status quo*. No entanto, e apesar desse ponto de partida bessièreano a quem aprecia de maneira bastante positiva, sua concepção vai em sentido totalmente oposto, insistindo em identificar a recusa da norma no gênero Fantástico, como *raison d'être*. Jackson nos apresenta, em meio a uma confusa proposta "bricoleur" (LÉVY-STRAUSS) de abordagem, um vasto panorama da crítica literária, reunindo teóricos das matrizes já abordadas aqui, enquanto se apropria indistintamente de categorias de todas elas numa *composição* analítica pouco coesa.

Em alguns momentos a autora parece aderir ao pós-Estruturalismo, chegando a conclusões como

O Fantástico localiza o "não-dito" e o "não visto" da cultura: aquilo que tem sido silenciado, tornado invisível, encoberto, e tornado 'ausente.' [...] Uma vez que esta excursão à desordem tem de partir de dentro da Ordem cultural dominante, a literatura de fantasia é um índice revelador dos limites desta instituição. O 'irreal' se apresenta como contraponto à categoria do 'real' – a categoria que o Fantástico interroga pela diferença (JACKSON, 1993, 04) (Grifo nosso)¹⁸.

Reduzindo o Fantástico a uma espécie de porta para o inconsciente e, portanto, retornando ao âmbito psicanalítico, conclui que seja essa a analítica mais adequada para desvendar as *formas gráficas* através das quais o gênero quer representar *a tensão entre as "leis da sociedade humana e a resistência da mente inconsciente a essas leis"* (JACKSON, 1993, 06)¹⁹. Se por um lado ela identifica

18 *The fantastic traces the unSaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over, and made 'absent.' (...) Since this excursion into disorder can only begin from a base within the dominant cultural order, Literary fantasy is a telling index of the limits of that order. Its introduction of the "unreal" is set against the category of the 'real' – a category which the fantastic interrogates by the difference.*

19 *Literary fantasies, expressing unconscious drives, are particularly open to psychoanalytic readings, and frequently show in graphic forms a tension between the "laws of human society and the resistance of the unconscious mind to these laws".*

no Fantástico uma crítica à normatividade, por outro atribuí a responsabilidade dessa crítica a uma resistência inconsciente e, portanto, mais artificial que retórica. A autora se mostra predisposta ao descarte de todas as outras premissas, elencadas numa exposição sempre contraditória, entre um elogio e a negação.

Se em um momento ela critica Todorov por se exceder na busca da forma (JACKSON, 1993, 5-6), no momento seguinte concede que as teorias formalistas e sua catalogação de tropos narrativos *podem ser aplicados ao Fantástico* (JACKSON, 1993, 21)²⁰. Noutra momento volta-se contra Bessièrre, reduzindo sua contribuição analítica a uma estrutura **formal** antinômica, dando espaço a uma interpretação totalmente estética e menos política que a proposta francesa (JACKSON, 1993, 35)²¹. Apenas no fim de seu levantamento teórico – a primeira parte de seu trabalho – passamos a **vislumbrar** possíveis reais tendências.

Na segunda parte – em que se dedica a **análises declaradamente psicanalíticas**, Jackson demonstra estar convencida (e tenta nos demover) que este é o único caminho

O Fantástico é uma literatura que se esforça por dar espaço a um discurso outro que o consciente, e é isto que o dirige à problematização da linguagem, da palavra, como expressão do desejo. [...] Somente pela psicanálise, mormente pelos estudos teóricos da estrutura do desejo inconsciente, é que estes efeitos e formas narrativas podem ser apreciados como manifestações de questões culturais profundas, como o posicionamento do sujeito no contexto social através da linguagem (JACKSON, 1993, 61)²².

20 *Formalist theories of literature structure identifying different narrative kinds as corresponding to different linguistic tropes, can be applied to the fantastic.*

21 *Antinomical structure understood to be a formal determinant.*

22 *The fantastic is a literature which attempts to create a space for a discourse other than a conscious one and it is this which leads to its problematization of language, of the word, in its utterance of desire (...) It is only by turning to psychoanalysis, considering some of the theoretical accounts of the structures of unconscious desire, that those narrative effects and forms can be seen as manifestations of deeper cultural issues, to do with the placing of the subject in a social context, in language.*

Este é o ponto alto da obra: após a leitura incongruente dos outros autores, Jackson propõe submeter o Fantástico ao divã, para que a psicanálise possa defini-lo como um gênero de formas narrativas de subjetivação inconsciente. Como exatamente a psicanálise deve fazer transicionar o caráter plural da narrativa para um processo individual (e, portanto, único) para que ocorra a análise, ela não elabora. Tampouco nos diz sobre o como uma teoria das patologias psicológicas individuais pode nos oferecer ferramentas para análise de manifestações artísticas, em caráter universal.

Sua definição de Fantástico – o objeto e chave de definição de sua base teórica – não vai além de algo vago como um discurso subversivo que também tem contato com os anseios sociais etc. Este é um dos aspectos mais interessantes de seu trabalho, e que até mesmo a aproxima de Bessièrre: a categorização do Fantástico como um discurso de subversão da ordem.

Porém, além de inconsistência de embasamento teórico para suas suposições, visto a variedade de fontes e a incongruência com que foi decalcando conceitos por vezes incompatíveis de todas elas, sua proposição principal se desmonta facilmente ao ser confrontada ao aspecto fundante de Bessièrre: o caráter retrógrado que o Fantástico demonstra, tão bem explicitado por esta autora. Jackson não ultrapassa o desejo de ressaltar as habilidades analíticas da psicanálise em relação ao inconsciente, expandindo essa habilidade de um contexto individual para o artístico (e, portanto, impessoal), sem um embasamento coerente ou satisfatório.

Sua contribuição para este livro se encontra no tratamento do Gótico, ao qual dedica um capítulo inteiro, contrariamente aos demais autores. Estranhamente neste trecho – visto seu principal interesse no Fantástico ser a potência subversiva – ela vai ao encontro das assertivas bessièresianas no tocante ao caráter sociocultural do gênero, ao afirmar que *a tradição da ficção gótica, aqui analisada de Frankenstein [1818] a Drácula [1897], reforça sobremaneira uma*

ideologia burguesa. Muitos dos títulos mais famosos revelam uma forte carga de preconceito social e de classe, além de serem profundamente misóginos (JACKSON, 1993, 122)²³.

A contradição entre esta afirmação e sua tese central parece não ser problema para o frágil edifício teórico apresentado. Dentre este emaranhado de inconsistências destaca-se, como já dito, sua caracterização do gótico, a ser considerada no próximo tópico.

O GÓTICO

Neste livro o gótico é tratado como subgênero, cuja tipificação contribui em muito na apreensão das modalidades narrativas encontradas em **Drácula**. Enquanto na tradição inglesa o termo gótico se refere ao Fantástico em geral, na perspectiva todoroviana aqui considerada, ele é identificado como ponto de origem da literatura fantástica moderna. Seu ponto de partida seria **O Castelo de Otranto** – uma história gótica (1764) de Sir Wallace de Walpole, marco da institucionalização de um universo do terror na literatura, que muito sucesso faria pelos séculos seguintes²⁴.

Walpole inaugura um formato peculiar: a história se passa em um castelo gótico, e apresenta um conflito entre um passado que “não passou” e que ameaça o presente. A ação gira em torno do amor entre o jovem herói nobre e uma também jovem e nobre donzela, ameaçado pela cupidez do falecido senhor feudal, cujo fantasma

23 *The tradition of gothic fiction, traced here from **Frankenstein** to **Dracula**, in many ways reinforces a bourgeois ideology. Many of its best-known texts reveal a strong degree of social and class prejudice and it goes without saying, perhaps, that they are heavily misogynist.*

24 Refiro-me ao Fantástico da Modernidade, como uma forma diferenciada em relação aos formatos anteriores, e considerando principalmente que há narrativas de horror/sobrenatural (e, portanto, consideráveis dentro do gênero) desde a antiguidade.

quer se apossar da moça. O embate entre os “fantasmas góticos” e a jovem sociedade do presente figura a luta entre um passado que assombra – e que se recusa a passar – e a juventude da nova sociedade presente, ameaçada por essa fantasmagoria.

Instituem-se aí vários dos temas apresentados pelo Fantástico, de possibilidades infinitas. Já no século XIX o passado e o fantasmagórico dividem espaço com os monstros, e a ciência – e no caso de **Drácula**, há espaço para todos. Como na língua inglesa Fantástico é sinônimo de Gótico (também Fantasy; Rosemary Jackson), é comum referir a obra de Stoker pelo termo; no entanto a complexidade do livro ultrapassa essa categoria. De fato, para a maioria dos autores (não-ingleses) aqui estudados e particularmente em Todorov, o Gótico é considerado como uma “pré-história do Fantástico”. Localizado principalmente em fins do século XVIII e início do XIX, caracteriza-se pela fixidez recorrente de cenário, personagens e temática, o que destoa da complexidade da obra stokeriana.

Sendo o gênero gótico original uma narrativa em que o supranatural acontece de maneira inequívoca e será debelado também por meios metafísicos – e, portanto, reconhecido como uma narrativa pré-fantástica – não apresenta nenhum contraste entre aparições e lógica racional/cartesiana, como se espera do Fantástico. Característica de um período em que a Mentalidade inglesa se encontra ainda muito próxima do misticismo metafísico, a narrativa gótica apresenta com naturalidade a aproximação entre real e supra-real. Os personagens destas histórias identificam e temem as aparições como coisas conhecidas, sendo a solução também próxima. A angústia do Fantástico do século XIX deriva do distanciamento mental das antigas crenças e maravilhas, o que torna a aparição monstruosa um problema incompreensível.

De toda maneira, o Gótico já se distancia de outras narrativas extranaturais – os milagres cristãos, mitos, as histórias fantasmagóricas, caminhando para o formato final que seria o

Fantástico²⁵: tem já por características as temáticas próprias e a preponderância de antinomias: passado x presente, religião x ciência, instinto x razão, cujo sentido social não se encontrava presente em períodos anteriores.

Sua importância social residiria em um certo apego a um passado mítico por parte da sociedade burguesa, que evocaria castelos medievais e cavaleiros galantes. Poderíamos considerá-lo, talvez, como uma associação entre os romances de cavalaria e os contos de fada. Afinal, o elemento galante e heróico medieval – e seus castelos – retorna permeado de efeitos supranaturais.

A fórmula é bastante simples: em um castelo medieval (povoado por fantasmas e memórias desagradáveis), um sombrio vilão (que carrega em suas propriedades físicas a “marca da maldade”), oprime um povo, sua família e uma donzela, que será salva pela ação de um herói (geralmente de nascimento nobre), vítima pelo vilão no passado. Basicamente tais histórias apresentam de forma maniqueísta o eterno embate entre o bem e o mal, em que o primeiro sempre prevalece: o conteúdo moralizante é uma tônica. Em termos de forma e conteúdo tais obras não variam muito, o que talvez tenha levado os autores que estudam o Fantástico a reduzir suas discussões sobre ele.

Tendo por berço a Inglaterra, em formato e nomenclatura, o gótico se espalhou e fixou como conceito geral pela Europa central, numa voga de literatura de horror, tanto fantasmática como monstruosa, cheia de horrores provocados pela irrupção de velhos medos (fantasmas, demônios, bruxas, monstros) confrontados por um novo mundo em que as crenças antigas e a religião são ameaçadas (e superadas) pela ciência. O gênero gótico se situa no início desse embate.

25

As narrativas de fantasmas, junto com os milagres e contos de fada, representam discursos de credibilidade que transportam lições importantes a serem repassadas (Le Goff, 1983). A diferença delas em relação às narrativas modernas é que neste momento o sobrenatural não é bem-vindo; sua existência não ensina, mas ameaça, e deve ser vencida pelo saber positivo.

O GÓTICO E A CRÍTICA

Fora do âmbito inglês os autores pouco divergem: considerado como uma introdução para o Fantástico e uma forma menor, o subgênero é referido muito rapidamente. Na apreciação das nuances individuais de cada teórico inicia-se a apreciação de suas características em **Drácula**.

Para Vax (1974) o Gótico representa algo à parte, que não chega ao Fantástico, sendo um *Maravilhoso apavorante: seus castelos assombrados são terrivelmente assustadores; mas estes castelos, talhados bem mais na substância do medo que na realidade são reconhecidos como imaginários, irrealis* (VAX, 1974, 06)²⁶. Vax o distingue por dois aspectos: o gótico é uma forma do maravilhoso – e, portanto, é um formato, e não um gênero; e principalmente não apresenta para seus leitores nenhuma relação com a realidade, sendo recebido como mera fantasia literária. A ausência de qualquer plausibilidade o caracteriza como pré-Fantástico.

Todorov identifica aí um “dos grandes períodos da Literatura Fantástica” (TODOROV, 1992, 48) e posiciona o Gótico como algo à parte, limítrofe entre o “sobrenatural explicado”: **Estranho** e o “sobrenatural aceito”: **Maravilhoso**; dentre estes subgêneros que precedem o Fantástico (caracterizado pelo embate entre real e supranatural) será disposto o Gótico, onde a narrativa apavorante não apresenta enraizamento na realidade cotidiana, e o ceticismo cientificista ainda não está presente.

Bessière (1974) segue no mesmo sentido, considerando-o um sobrenatural explicado, que pouco se remete ao real. Para ela (como Vax), repetem-se neste “gênero” os castelos assombrados,

26

Le Fantastique des romans gothiques est un merveilleux effrayant : les châteaux hantés sont aussi inquiétants que possible ; mais ces châteaux, taillés dans la matière de la peur plutôt que dans celle du réel, sont conçus comme imaginaires, partant, irréels.

juntando-se a isso personagens pouco consistentes, que “lembram caricaturas ou marionetes”. Conclui que se trate de uma narrativa para satisfazer desejos de evasão da burguesia pré-industrial, que se apresenta ao mesmo tempo pragmática e nostálgica de um modo de vida cavalheiresco. Dessa forma representa um desejo de retorno a um período anterior, vislumbrado como **pleno de Ordem e moralidade** (BESSIÉRE, 1974, 82-84).

Apesar das diferentes posições teóricas, os autores convergem sobre características recorrentes, quais sejam:

1. Em relação à forma o Gótico apresenta um **esquema fixo**, que se repete indefinidamente.
2. Quanto ao semântico os **temas abordados também se caracterizam pela fixidez**, tendendo para um discurso de cunho **conservador e maniqueísta**.

Finalmente (como representante da tradição anglófila) Rosemary Jackson (1993) compreende por esse título uma vasta bibliografia do século XIX, que os outros autores denominam Fantástico. Para ela o Gótico teria surgido como uma forma de reação aos eventos históricos (industrialismo e urbanização) num primeiro momento em que se situa nos limites da cultura burguesa, funcionando numa relação dialógica com esta. Reconhecendo um primeiro momento Gótico como de “primarismo” estilístico da Literatura, insiste que o gênero sofreu mutações que o tornaram mais subversivo e maduro (JACKSON, 1993, 95-97). Ressalte-se que, onde ela percebe duas fases os outros autores vêm dois gêneros.

Após todo o percurso transcrito na “biblioteca”, conclui-se, com a maioria, que **Drácula** pertença ao gênero Fantástico; no entanto, este estudo percebe na narrativa dois momentos, caracterizando-se o primeiro deles como um preâmbulo de características góticas, que nos convida a “adentrar o castelo”.

3

**PRIMEIRAS
INCURSÕES:
DO CASTELO À METRÓPOLE**



le récit fantastique est celui de l'ordre, qui redécrit point l'illégal pour récuser la norme, mais pour la confirmer : [...] Narration toujours double, le fantastique installe l'étrange pour mieux établir la censure.

*(Irene Bessière – Le **Récit Fantastique**)*

DRÁCULA ENTRE GÊNEROS

Nesse tópico é considerada a caracterização de gênero em **Drácula**; geralmente considerado como um romance Fantástico (fora da tradição inglesa, como já dito), o texto inicia por um rápido introito que emula a narrativa de castelos e fantasmas do passado, em revista ao gótico. Nesse ambiente é situado o vampiro e “seu tempo medieval”, onde os homens modernos vão encontrar novos males. A continuidade da narrativa transfere todos os personagens para a metrópole, fundindo passado medieval e presente moderno. **Drácula** (como seus personagens vitorianos) transita de maneira ambivalente entre passado e presente, crenças e saberes novos e antigos.

Nesse trânsito as características e matizes iniciais ultrapassam o esquematismo gótico clássico (o castelo medieval, a crença imediata no fantasma e/ou monstro do passado, que ameaçam o presente – e concomitante, o futuro) pela inserção de elementos novos: a ciência e seu discurso de Ordem. O Fantástico se insinua desde a visão racionalista e crítica da qual deriva a dúvida entre realidade e loucura, vivida por Jonathan Harker como prisioneiro do castelo. A fusão entre gêneros e imaginários aí representada é um recurso bivalente, que contribui na construção de uma semântica de memória e estranhamento.

De fato, a retomada do passado por Stoker desvela *uma recusa do presente*, advinda do desejo de reviver *valores caducos*. *O escritor opta pela ruptura com a realidade para reconstituir a ordem perdida – que através da transcrição literária se transforma numa Ordem Absoluta* (BESSIÈRE, 1974, 42)²⁷. **Drácula** precisa re-suscitar velhos demônios, porque junto vêm também os valores antigos.

27

Le fantastique confirme le refus du présent et paraît le conservatoire des valeurs caduques. L'écrivain accepte la rupture d'avec le réel afin de reconstituer l'ordre perdu, qui devient, par la transcription littéraire, l'ordre Absolu.



Por outro lado, os vícios do passado são transportados, no vampiro, para outra geografia. O ambiente opressivo e nebuloso do castelo feudal, os temas satânicos, o vilão nobre que se recusa a “morrer” (como um passado que não passa) e a luxúria, tudo será personificado em um nobre orientalizado (em condição de morto-vivo) que ameaça o Ocidente. Bram Stoker relegara ao Oriente e ao passado a vileza de uma nobreza desregrada, associada aos males do presente; e neste retorno (mesmo que deslocado geograficamente) procura recuperar uma outra memória desse tempo – a moral medieval (e sua habilidade homeostática), como remédio para os males também semelhantes ao presente. Essa retórica ambivalente é manifesta ao longo da obra: se é no retorno ao passado que se (re) criam os monstros, também é voltando a ele que se curam os males.

O castelo feudal de Stoker é apenas o ponto de partida para uma viagem rumo à metrópole/Modernidade que reúne uma sociedade ideal, em nome do futuro da Inglaterra: nobres ingleses, jovens ricos americanos e cientistas europeus se associam em uma rara comunidade defensora de bons e velhos valores, enquanto bem familiarizados aos avanços científicos. Paradigmática será a vitória final destes homens, pela reunião também incomum entre os costumes e religião, a ciência e tecnologia.

Os inimigos contemporâneos ao Conde: a cruz, a água benta, o alho (e demais informações sobre o vampiro e seus costumes) são ressignificados ao lado dos grandes trunfos da ciência moderna: rifles winchester, transfusão de sangue, fonógrafo, veículos a vapor e a comunicação por correio e telégrafo. Esse conjunto complexo e original de inovações tecnológicas e reiterações metafísicas, possibilita a vitória contra o velho e experiente guerreiro.

A dubiedade está também presente nas formas da narrativa. A superposição de temporalidades nos dá a entrever as questões contextuais, revestidas de formas fantásticas e disfarçadas em medos metafísicos. Os aspectos que aterrorizam, ou que proporcionam

salvação, estão ligados a questões bastante concretas da atualidade: o perigo do Oriente pós-colonial ocidentalizado: representado pelo Conde que se apropria de bens e cultura ocidentais; e o temor masculino de movimentos feministas que vinham crescendo em número e importância: e se mostra personificado pela atuação de Lucy. Também a loucura e a presença de um asilo expõem o destaque atribuído por esta sociedade à manutenção da Ordem através da associação/assimilação desta com/pela Razão.

Finalmente, os discursos (e vozes) narrativos são imbricados de forma a construir um relato que se quer verossímil. Recorrendo a um recurso clássico do gênero, a narrativa se apresenta como compilação de testemunhos (documentos, portanto) em forma de cartas, diários, artigos de jornal e demais, oriundos de vários narradores/personagens, unificados pela datilógrafa Mina Harker. Originalmente serviram ao propósito de divulgar as informações para o grupo e facilitar o trabalho de busca do Conde; posteriormente transformam-se na obra por eles proposta como uma lição moralizante.

O artifício da narrativa polifônica põe em jogo uma variedade de protagonistas sazonais, passado e presente, ciência, misticismo e religião, vozes masculinas e femininas, o possível e o implausível, num embate moral (característico do Fantástico) que é definido por Bessièrre como a luta entre o tético (a norma) e o não-tético (o desviante monstruoso). Resplandece a ambiguidade do Fantástico que personifica o embate entre aqueles discursos e existências, pereneamente em confronto, e propõe uma vitória que se apresenta sempre incerta: ao final da narrativa a tensão que parece se desvanecer resta imanencial, em reticências invisíveis. Está aí a razão da longevidade do gênero, afinal.

No âmbito da semântica fantástica encontramos em **Drácula** aspectos essenciais da estrutura retórica textual que representa o gênero (BESSIÈRE, 1974)

1. **Surgimento de situações e discursos vários que, pondo em xeque a realidade e o senso comum, deixam sempre a solução em suspenso:**

Trata-se de uma “arena” em que se encontram representados aqueles que dizem (tético), e os “não dizentes” (não-tético) num embate que só servirá para reafirmar o tético contrapondo-se ao não-tético. Sua função se aproxima da catarse da tragédia grega na antiguidade, pois que dar voz não corresponde ao dar vez: o *status quo* só é abalado para ser reafirmado pela emergência do desigual.

2. **O propósito de discutir o indiscutível que permeia o Fantástico:**

Nesta obra, personificado pela perda da identidade cultural associada ao Oriente (SAÏD, 1990), e a necessidade de uma rearticulação do discurso do Poder, a ciência assume o papel de vetor moral. Se a temática é gótica, o debate é Fantástico.

3. **Por último, o retorno (obrigatório) à ordem, ao mesmo tempo óbvio e inquietante.**

Uma revisita à experiência gótica de **Drácula** pode ser bastante enriquecida numa leitura contextual, como veremos.

NO CASTELO

É importante ressaltar que em fins do século XIX o formato Gótico fora superado na literatura por temas contemporâneos. O castelo e seu vampiro representavam, de fato, um conjunto já conhecido do século XIX e, portanto, é aí que se deve iniciar a narrativa. As primeiras páginas são narradas pelo diário de viagem de Jonathan Harker, que conta sua chegada à Transilvânia: terra de um Conde de antiga estirpe, com o qual realizará negócios.

O jovem inglês é um honesto WASP (Branco, Anglo-Saxão, Protestante) pequeno-burguês, que encara o cliente como personificação das velhas raízes do leste europeu: um *Boyar* (lord), descendente de Átila²⁸. Para o forasteiro inglês, o país pelo qual viaja é exótico e bárbaro; como um representante da nação mais avançada do mundo, tudo lhe parece pitoresco e selvagem e, nesta perspectiva, o castelo é um novo/velho elemento.

O que se apresenta em seu diário é o típico relato de viagem comum à sua época, em que se descrevem as peculiaridades de um território pouco conhecido, narrado através do escrutínio tendencioso de um inglês moderno: as comparações entre os avanços de sua pátria e o elemento exógeno, tendem sempre a conclusões de inferioridade e "atraso". As descrições do protagonista são plasmadas nas expectativas de seus leitores, informadas por leituras em comum – obras presentes na Biblioteca Nacional de Londres.

O olhar de Harker e a escrita de Stoker não são isentas – antes ecoam noções presentes nos relatos de viagem, mapas, livros e demais artefatos que constituíam um olhar e uma ciência do outro (SÜSSEKIND, 1990; FARIA, 2021; FETZ, 2019). Para os ingleses (e demais europeus), a região a leste do globo se encontrava definida e presa dentro das obras e das ciências que o constituíam: o Orientalismo (SAÏD, 1990). Assim sendo, o olhar que Jonathan dirige aos Cárpatos e ao seu cliente é a percepção condescendente de alguém que identifica um passado geograficamente deslocado e inferior, por se encontrar "atrasado" na evolução científica.

É como representante do Ocidente imperialista (que repartiu entre si o mundo, durante o século) que Harker parte para o estrangeiro, pronto para o encontrar bárbaro e submisso, ao que denota o trecho seguinte

28

A ascendência (real) de que se orgulha o Conde, não tem o mesmo significado para Mr. Harker. Em seu **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente, Edward Saïd destaca que, em fins do século XIX, o ocidente ressignificara os hunos, antes grandes guerreiros e agora portadores da mais ensandecida **barbárie** (SAÏD, 1990).

[ainda em Budapeste, considerada como ocidental e *realmente maravilhosa*, ele escreve] **tive então a impressão de que o Ocidente ficara para trás e que agora entrávamos no Oriente. A** mais ocidental das portentosas pontes que cruzam o Danúbio, cujo leito aqui nos impressiona por sua amplitude e profundidade, põe-nos inopinadamente em contato com as tradições do mundo turco (STOKER, 1985, 07) (Grifo nosso).

O “Castelo Gótico” foi transportado, como nas maravilhosas aventuras narradas nas **Mil e uma Noites** (que Jonathan leu) para o Estrangeiro, onde reencena a necessária estrutura gótica: Harker chega ao castelo e posteriormente se torna prisioneiro dessas ruínas que subestimou²⁹

[Finalmente nos encontramos] no pátio de **um imenso castelo já em ruínas**. Das sombrias janelas que se achavam dentro do meu alcance visual nenhum vestígio de luz se fazia notar. De resto, a **desmoronada estrutura do castelo** apenas ostentava uma acidentada linha de muralhas, tendo por fundo o céu e o luar (STOKER, 1985, 22) (Grifo nosso).

Também polisígnicas se apresentam as passagens secretas encontradas por ele enquanto desvenda o castelo; elas parecem indiciar a sinuosidade do caráter oriental, proposto como ardiloso. Aliás, esse é o sentido presente na configuração facial do Conde, descrito nos moldes do clássico vilão gótico

Seu conjunto facial era do tipo fortemente – aliás muito fortemente – aquilino emprestando um destaque muito característico à arcada nasal, que era bastante fina, em contraste com os orifícios das ventas, peculiarmente arredondados. A testa apresentava uma sensível proeminência e os cabelos, que eram muito profusos nas demais partes visíveis do seu corpo, mostravam-se particularmente escassos em torno das têmporas. As sobrancelhas

29

Já atento à “invasão silenciosa dos dândis orientais, o autor prenuncia o processo de libertação dos antigos impérios destronados pelo Ocidente, que graças à apreensão da cultura e tecnologia britânicos puderam libertar-se do jugo imperial.



formavam um traçado compacto, encobrendo virtualmente a convergência do nariz e delas sobressaiam muitos fios mais ásperos que pareciam enroscar-se em sua própria profusão.

A boca, até onde permanecia visível sob a densidade do bigode, era **dura e de aspecto cruel e fazia as vezes de uma moldura forçada a dentes estranhamente brancos e aguçados. Estes pareciam à espreita** ao se debruçarem sobre os lábios, o que imprimia uma **selvagem rudeza e inusitada vitalidade** a um homem de sua idade. Quanto ao resto, suas orelhas eram extremamente descoradas e de formato pontiagudo no lóbulo superior. A mandíbula era larga e forte e a contextura da face mostrava-se firme, mas pouco encorpada. O efeito geral causava a impressão de uma profunda e extraordinária palidez (STOKER, 1985, 27) (Grifo nosso).

Além das características vampíricas: principalmente os dentes e a palidez, são destacados os traços orientais do Conde valáquio, menos europeu e mais próximo dos temidos turcos e orientais. Harker não pode compreender a importância de tudo que assistiu, obnubilado pela sensação de superioridade que trouxe da Inglaterra, e a lupa crítica com que observara o castelo e o Conde em ruínas. A descrição do Conde, no entanto, sugere uma sensação de perigo, rapidamente confirmada.

A permanência (involuntária) de Jonathan, sempre justificada por novas necessidades do anfitrião servia a vários propósitos do grande estrategista: a intermediação da compra de terrenos, a aprendizagem dos modos ingleses e a desenvoltura social e linguística em relação à cultura e civilização inglesas. Deve-se a elas também, sua sobrevivência. Seus diários dão conta de que se sente vigiado, enquanto gradualmente vai se inteirando sobre a (metafísica) natureza de seu hospedeiro.

Nessa parte da narrativa ocorre uma interessante inversão: o Ocidente dominador (Harker/Inglaterra) passa a dominado, em função do despreparo e ignorância óbvia sobre as condições a serem

enfrentadas na viagem. Será vencido pela inabilidade em lidar com o que está fora dos domínios do racionalismo inglês: o Oriente e a metafísica (na forma de segredos e sussurros fantasmagóricos), perigos que o herói não pôde prever ou contra-atacar.

A atmosfera gótica é rompida pelo esforço de racionalizar-compreender-controlar; mas sua ignorância impossibilita uma verdadeira reação, impondo um efeito de angústia pelo confronto entre a mente racional moderna e os monstros metafísicos

Estremeço à vista de minha própria sombra, e estou crivado de todos os tipos das mais horríveis imaginações. Deus é testemunha dos terríveis temores que venho suportando neste lugar amaldiçoado! [...] Estou em pânico – em pânico mortal – e não há uma saída para mim. **Estou imobilizado por uma rede de terror sobre a qual meu cérebro se nega a raciocinar** (STOKER, 1985, 45-6) (Grifo nosso).

Este último período é paradigmático: é impossível para ele **raciocinar**, seu cérebro se **nega** a tentar se imiscuir em território – real e imaginário – tão longínquo de tudo que esperava reconhecer. Jonathan caiu na armadilha do Conde e do gênero gótico, em situação semelhante à descrita por Lourdes Bernardes Gonçalves como clássica, no romance gótico

Os vilões destes romances eram dotados de características muito recorrentes. Homens velhos, invariavelmente cruéis e sinistros, possuindo castelos medievais e atitudes bastante misteriosas, além de um grande senso de poder: com frequência associado a forças demoníacas. Deve-se ressaltar que a personagem gótica descrita era posta em oposição ao herói da história, frequentemente jovem, inocente, gentil e cavalheiresco (GONÇALVES, 1993, 123)³⁰.

30

Villains in these novels were endowed with quite constant characteristics. They were usually old men, invariably cruel and sinister, the possessors of medieval castles, very mysterious in their actions and conveying a great sense of power, frequently associated with a satanic force. It should be noticed that the gothic character, such as the ones just described, is set in opposition to the hero of the story, usually a younger man, innocent, pleasant and chivalric.

Encontram-se aí descritos Jonathan e o Conde, mas numa narrativa inicialmente clássica que se renova pelas inserções da Modernidade: ao contrário do cânone, não há (por enquanto) uma donzela em perigo. Também nenhuma relação de dívida moral entre os principais protagonistas. Pelo contrário, sua relação seria cortês e comercial, não fossem os interesses escusos do Conde que, no entanto, nada têm de pessoal.

O herói, por sua vez, não é um jovem nobre em busca de espaço; Jonathan tem origem modesta e encontra-se em luta desigual contra homem de alta fidalguia e destacada experiência militar. Finalmente, as razões de ambos são mundanas – ambições financeiras (Jonathan) e políticas (Drácula). A emulação inicial serve apenas para sublinhar o poder da Modernidade que, posteriormente, irá derrotar o monstro medieval.

Tão logo percebe a vilania das intenções do Conde, Harker decide combatê-las; de forma pouco eficaz, no entanto, pois sendo prisioneiro no castelo assombrado, não conta com grande poder de ação. São as condições necessárias para que abandone o papel triste de pequeno-burguês em apuros, para assumir uma posição patriótica/heroica: quando o jovem inglês percebe os interesses “imperialistas” do Conde e sua real potência, entende que o que está em jogo é o futuro do Império. De fato, ele está defronte a um esforço contra-imperialista, uma vez que é o Oriente submisso que se rebela contra seu opressor.

A riqueza de sentidos é vasta: o “outro” que ameaça a nação, torna-se fator aglutinante de desiguais para formar hegemonia e positividade na identidade nacional (HOBSBAWM, 1989). Trata-se de uma luta do Bem (razão, Inglaterra, “povo”) contra o mal (Oriente, metafísica, nobreza).

Pode-se destacar nesta parte elementos que atualizam o gênero gótico, subvertido por elementos apostos que merecem ser caracterizados:

1. **O clássico castelo medieval permanece o cenário.**
Isto será modificado pela mudança para Londres.
2. **O vilão característico,**
de biotipo identificado pela literatura como vilão gótico e, na ciência fisiognômica de que se utiliza Harker (e Stoker)³¹, como personalidade de caráter homicida.
3. **O herói não nobre,**
de nascimento relativamente humilde em relação à **nobreza do vilão**. E mais: seus interesses se confundem com os da nação, fazendo dele um herói burguês.
4. **O extraordinário aparecimento de três vilãs,**
que possuem o mesmo poder de destruição do Conde, em quase equivalência: só se submetem a ele. Essa autonomia/poder feminino é um elemento incomum nesse gênero, e personifica na obra um caráter desviante, como se verá.
5. **O medo da loucura.**
Mais que os seres metafísicos, é a perda da razão que mais assusta as personagens; bastante comum no Fantástico, inexistente no Gótico, onde tudo – real e supra real – têm o mesmo peso e verossimilhança. Já no Fantástico é a dúvida que alimenta a trama.

31 Bram Stoker era defensor da fisiognomia como forma de apreensão do caráter humano, como relata em carta ao amigo escritor Walt Whitman: *Sou um crente da ciência [fisiognômica] e um modesto praticante (I'm a believer of the science [physiognomist] myself and am in humble way a practicer of it)* (STOKER, 1993, 494).

6. A re-centralização da trama,

que ao invés de ater-se a uma donzela em perigo, prevê a perda de toda uma nação. O que se encontra em perigo será principalmente a Inglaterra, através das donzelas, e destacadamente uma senhora casada.

O fim da atmosfera gótica se dará com a partida do Conde para a Inglaterra. Neste ponto, a narrativa assume feições completamente diversas, devido à mobilidade adquirida fora do castelo. A Inglaterra (e o mundo “civilizado”) encontram-se em perigo máximo, e o único ser possuidor das informações a respeito da ameaça metafísica (Harker) encontra-se preso no castelo, refém de três vampiras que dele retiram sangue e prazer. Teme neste momento por sua vida e por sua razão, como também por aqueles que ama, sabendo-os ameaçados por Drácula. Termina assim a primeira parte da trama.

A partir deste momento, a história torna-se quase outra, com a mudança de cenário/temporalidade; chegamos à Inglaterra e ao presente.

NA METRÓPOLE

A segunda parte da obra apresenta atmosfera e desenvolvimento completamente diferentes. De início pelo fato de que a ação agora se desenrola em Londres: em espaço e tempo presentes e bem conhecidos. A narrativa ganha velocidade e emoção, graças aos câmbios frenéticos de narrador e ponto de vista. Há um rico jogo discursivo no revezamento de narradores/gêneros literários/pontos de vista, cuja condição social e moral diversificada matiza as impressões narradas. Também há que destacar o espaço atribuído às diferentes vozes, proporcionais à importância moral (exemplar) do personagem. O direito de narrar é proporcional ao papel (positivo)

desempenhado na trama. Além disso, dentre os personagens (nem sempre narradores) formam-se polos setorizados de elementos anti-nômicos, em forma tética e antitética.

Como primeiro exemplo temos a dupla antagônica representada pela modesta Wilhelmina, noiva de Harker (que contribui com um diário e cartas) e sua improvável amiga nobre (e sensual) Lucy (cartas); não apenas Mina é a heroína, como também tem maior atuação narrativa. Afinal, não se trata apenas de personagens, mas de modelos morais, positivos e negativos: e o poder de fala/narração está do lado dos heróis.

Outra dupla é representada pelo médico de loucos, Dr. Seward (cartas e gravação fonográfica), que tem sob seus cuidados a primeira vítima inglesa de Drácula, o Sr. Renfield (não narrador). Tendo precedido Jonathan Harker na Transilvânia, retorna adoecido/possuído pelo vampiro. Os personagens encarnam vícios e virtudes: a lascívia entre as mulheres, a loucura entre os homens.

Outro narrador importante é Jonathan Harker (diário e cartas), que se reúne com todos os outros membros do polo defensivo, que reúne os médicos e os três pretendentes de Lucy: Dr. Seward já citado, Lord Godalming o noivo de Lucy, o americano Quincey Morris e finalmente o grande cientista metafísico, Dr. Abraham van Helsing. Nesse grupo, Harker é o narrador mais importante e um herói, que conseguiu sobreviver à lascívia vampírica (seu predecessor, Renfield, não teve a mesma sorte). Do lado oposto temos o vilão, o monstro, que dispensa comentários.

Nessa segunda locação/tempo da história (Londres, a capital do mundo Moderno) os personagens iniciam todos do ponto zero da compreensão dos fatos; exceção de Renfield, que está associado ao Conde, e Harker, que se encontra desaparecido. Mina e o Dr. Seward são os primeiros narradores dessa fase, assentando em seus diários impressões desconfortáveis frente à realidade vivida. Mina espera

notícias do noivo, que se encontra desaparecido; e o Dr. Seward, médico de lunáticos, se sente desafiado por um paciente de estranhas tendências zoófagas: Renfield.

No dia a dia da Inglaterra vitoriana os fatos estranhos vão se impondo e construindo uma sensação de estranhamento (*Unheimliche*)³² em relação ao vivido; é o "efeito do Fantástico" todoroviano. Seward é desafiado pela originalidade da *mania* de Renfield, que quer se alimentar de vidas – inicialmente insetos, posteriormente escalando na pirâmide alimentar. Este ser insólito apresenta, no entanto, arrazoados de grande lógica o que dificulta ainda mais o diagnóstico. A grande e óbvia loucura se identifica perante uma racionalidade com a qual não assenta: essa estranha proximidade torna-se um incomodo.

Quanto a Mina que aguarda pacientemente o futuro esposo, Jonathan, sofre pela impotência frente a falta de notícias. As últimas cartas que recebera, sempre controladas pelo Conde, vinham contando coisas espantosas e destacando o exotismo que vivenciava o noivo; os silêncios de Harker, no entanto, insinuavam perigos que seu desaparecimento parecia confirmar. A quebra na normalidade vivenciada por estes dois personagens vem associada a uma sensação real de impotência: o momento em que se começa a duvidar da realidade.

O fio narrativo que se iniciou no diário de Jonathan, será complementado pelas outras vozes, que também passam a sofrer dos sintomas da proximidade com o vampiro. As circunstâncias não identificadas da viagem de Drácula são narradas pelo capitão do

32

O conceito de *Unheimliche* – não-familiar, é um conceito freudiano homeostática à ideia de estranheza do Fantástico, como descrita por Todorov. O conceito de Freud inicia pela contradição entre familiar (*heimliche*) e não-familiar (*Unheimliche*) apondo ao novo e não familiar, a propriedade de provocar medo. No entanto, aplicando a psicologia analítica à interpretação do medo na arte, Freud concluirá que o medo só pode ser provocado se houver uma mínima noção do fato que o provoca. Assim, o não-familiar/estranho só pode derivar de algo já conhecido, mas que se apresenta de forma diferente da usual (FREUD, 1959).

navio *Demeter*, encarregado de trazer à Inglaterra alguns misteriosos caixotes de terra. Seu diário de bordo descreve com desespero uma sequência de desaparecimentos misteriosos na tripulação, até seu desaparecimento; o navio chega deserto a Londres.

Após a bem planejada partida da Transilvânia, Drácula deixa de ser apenas uma possível alucinação de Jonathan Harker³³ e se torna causa (*a posteriori* verificável) de vários dissabores, como tempestades, navios à deriva e mortes de origem desconhecida; seus poderes o aproximam da mais conhecida causa metafísica dos sofrimentos humanos – o demônio. A narrativa romântica de Bram Stoker se constrói principalmente sobre eventos; e nesse ponto ele demonstra possuir um vasto repertório de topoi dos quais se utiliza, desde a tragédia shakespeariana aos romances de cavalaria. Há momentos em que a perseguição a Drácula toma a forma de uma busca do Santo Graal; em outras, se aproxima de relatos bíblicos (HINDLE, 1993)³⁴.

A chegada à Inglaterra é anunciada por uma terrível tempestade e o descontrole dos animais, quando um misterioso lobo foge do zoológico, e seus associados apresentam estranhas reações. Renfield, como um São João Batista sacrílego, será o arauto (infelizmente sem credibilidade) da chegada do “Mestre” (Drácula); e a donzela (Lucy Westenra, uma jovem noiva com desejos poligâmicos), se prepara para uma união com o monstro.

Lucy se destaca na narrativa pelo papel de modelo não-tético. Indecisa entre três jovens apaixonados e promissores: o tímido diretor do asilo Dr. Seward, um nobre de mesma estirpe, Arthur Holmwood

33 No diário de viagem, que Mina só conheceria posteriormente, Harker se questiona sobre a própria sanidade com mais e mais frequência, à medida que os mistérios do castelo se desvelam.

34 É uma feliz coincidência (ou conveniência?) que Mr. Harker possua um nome bíblico tão sugestivo em possível paralelismo; trata-se de Jonas, que após passar 3 dias na barriga da baleia recupera a sua fé e torna-se um grande profeta. Este Jonathan, após permanecer no castelo por tempo desconhecido, também se torna um arauto da luta contra Drácula.

e um americano rico, Quincey Morris, opta adequadamente por Lord Godalming. Mas a possessão vampírica impede que o casamento se concretize, e será responsável pelo início da caçada ao monstro.

Sua possessão referencia esponsais demoníacos: como as “bruxas” lúbricas cujos desejos só se satisfazem em conjunção com o diabo (DELUMEAU, 1989), Lucy (inconsciente) é transportada ao cemitério todas as noites; o cenário é perfeito para seu pacto com a forma demoníaca de quem se torna concubina, compartilhando o sangue monstruoso; posteriormente, também os desejos assassinos.

No mesmo momento os jornais trazem notícias alarmantes sobre fenômenos estranhos e inexplicáveis ocorridos na natureza, entre animais e homens: afinal, Satanás é o príncipe deste mundo. Tudo isto é testemunhado/narrado por Mina, futura senhora Harker, que espera seu prometido, indefinidamente em viagem ao estrangeiro. A jovem e modesta noiva, cuja diligência é totalmente voltada ao matrimônio, esmera-se na aprendizagem de tecnologias modernas (datilografia e estenografia) enquanto aguarda o casamento, após o qual deve abandonar a carreira no magistério. Em uma vida social discreta, cultiva uma improvável amizade com a exuberante *lady* Lucy Westenra, seu contraponto; embora a admire, Mina a repreende intimamente pela leviandade.

A distância moral entre as duas se ilustra pela reação da futura sra. Harker quando Lucy externa o desejo de poliandria. Mais bela e rica que Mina, dona de uma personalidade vibrante, Lucy atraiu o interesse dos três candidatos já citados. Incapaz de decidir, desabafa em carta a Mina: *por que não se permite que uma só moça se case com 3 homens, ou com quantos a queiram, acabando assim com todo esse problema?* Em seguida se arrepende, num *Mea culpa* pouco convincente: *mas isto é uma heresia e eu nem o devia ter falado* (STOKER, 1985, 75). Totalmente escandalizada, a assexuada pequeno-burguesa vitoriana não consegue compreender estes desejos, alheios ao tipo de relação que pretende construir com o desaparecido Jonathan Harker.

Após muita espera – e enquanto isso o Conde já iniciou, pela sedução de Lucy, o projeto de controlar a Inglaterra – Jonathan reaparece em um hospital romeno, vítima de uma *febre cerebral* que se cura após três meses de internação, e apaga de sua memória as desventuras vividas no castelo. A doença de Lucy (fruto de seus encontros noturnos com Drácula) vai se agravando; e a ciência convencional, representada pelo Dr. Seward, não a pode sanar.

Para salvá-la o grupo de pretendentes associa forças, recursos e métodos diversos – e em um momento de desespero buscam na Holanda um controverso cientista: o Dr. van Helsing. Velho conhecido do Dr. Seward, que o identifica como reconhecido mundialmente como especialista em doenças obscuras (um “exorcista científico”). Tudo em vão; é impossível vencer uma luta em que a vítima está do lado do seu agressor.

Os esforços de van Helsing se perdem quando Lucy desfaz todas as barreiras e vai – conscientemente – ao encontro do vampiro³⁵. A jovem inglesa demonstra que a mesma lascívia encontrada por Harker entre as mulheres (vampiras) orientais pode se repetir na Inglaterra, ameaçando a cultura e sociedade inglesas.

O excêntrico cientista, caracterizado como *um filósofo filiado à metafísica*, e um dos *mais avançados cientistas da atualidade* deverá agir de maneira mais incisiva (STOKER, 1985, 137). Sua persona é deveras diferente: católico, não inglês (holandês) e o único capaz de detectar a causa metafísica da doença: um vampiro. Para convencer sua assistência fará uso de técnicas heterodoxas: a experimentação e a lógica cartesiana, surpreendentemente associadas à retórica e a instrumentos religiosos.

35 É interessante ressaltar que desde o círculo de pretendentes e a indecisão de Lucy, passando pela possessão e a pequena armada de pretendentes cuja “guerra” extermina o vampiro, apresenta-se interessante paralelismo com a trajetória de Helena de Tróia, sem o mesmo sucesso no resgate, no entanto. Aliás, o repertório de mulheres lúbricas que sofrem mortes trágicas na arte do século XIX é infinito.



Apesar de afeito à metafísica, o velho doutor não está desligado dos avanços da ciência; é responsável por demonstrar ao grupo seus últimos avanços, como a transfusão de sangue (descoberta a ele atribuída, na obra) entre outras técnicas ainda não oficializadas, como, por exemplo, a hipnose de Charcot (STOKER, 1985, 238). Como demonstração de seu comportamento eclético que associa empirismo, crenças populares e religião, temos a cena em que deve demonstrar ao grupo de caçadores de vampiro que Lucy, morta, teria se transformado em um monstro. Para isso tem que quebrar as resistências à abertura do túmulo no qual, como pretendia e pôde demonstrar, ela não mais se encontrava.

A ausência não sendo suficiente, foi preciso que a esperassem retornar de sua caçada noturna, com sangue na boca e uma criança ao colo. No embate entre o psicológico e o empírico, eles são finalmente convencidos de que ela se tornou uma morta-viva (*undead*), assassina e sugadora de sangue. A moça será decapitada por Arthur, o noivo (em duvidosa honraria) enquanto van Helsing observa que sua alma agora descansaria em paz, pois o rosto morto e decapitado está sereno.

Esse episódio é um divisor de águas nas relações entre os personagens e a autoridade de van Helsing. Se até então suas práticas pouco ortodoxas – encher o quarto de Lucy de crucifixos e flores de alho (que seriam retiradas pela descrente genitora da jovem); utilizar-se da original transfusão de sangue para conter a anemia vampírica de Lucy; e explicar através de mitos “retrógrados” a doença estranha que a acometia, além de seu comportamento exótico de católico e místico (na fleugmática percepção inglesa); todos estes fatores contribuíam para que suas propostas fossem questionadas, e aceitas a contragosto. A “cura” póstuma de Lucy, no entanto, convence sua assistência de suas habilidades e conhecimento supra-normal, e faz dele o mentor intelectual do grupo na luta para salvar a Inglaterra.



O Conde, por sua vez, segue o caminho inverso; apesar de seus superpoderes, domina perfeitamente os meios humanos e ordinários de poder: o conhecimento e o dinheiro. Essa habilidade assusta seus contendores, que temem sua presença em Londres *com todos os seus assolantes milhões*, exclama Mina Harker (STOKER, 1985, 222). O poder econômico, ampliado pela maestria estratégica, provoca mais medo que os poderes vampíricos.

Lentamente, Mina vai assumindo a segunda posição no comando; mesmo assustada, a retidão moral e diligência farão dela uma contendora importante. No entanto, entre os desastres provocados pelos avanços do monstro está a (inexplicada) possessão de Mina Harker. Trata-se de vitória importante, pelo papel de epicentro psicológico do grupo, que ela assumiu durante o processo. Pelo exemplo de Lucy, já se sabia da força da ligação mental e física estabelecida pela possessão vampírica; o grupo de caçadores temeu que o equilíbrio de forças tendesse para o lado do vampiro.

Mina, porém, não é uma mulher comum. Sua essência superior (*um cérebro de homem*) consegue contornar a situação: se sua ligação ao Conde tem poder para arrancar dela algumas atitudes ou informações, essa condição se anula nos períodos em que ele dorme; e nesse momento ela se transforma em uma agente dupla, invertendo posições e oferecendo ao grupo informações sobre o Conde.

Em outro lugar, mais um aliado de Drácula se manifesta; por essa vez de forma não só voluntária, como também consciente: o Sr. Renfield. Seu comportamento insano piora com a chegada do monstro à Inglaterra: mais violento e impaciente, repete "frases sem sentido", como "*sangue é vida*", o "*mestre está vindo*" e balbucios sobre promessas de "*vida eterna*". Restam poucas coisas a fazer pelo mestre, como franquear a entrada do vampiro ao sanatório, e aos documentos de Seward. Sua maior contribuição ocorrera bem antes.



Peça importante da estratégia do Conde, Renfield colaborou ativamente em diversos momentos. Ele foi o primeiro a assessorar Drácula em seu desejo de comprar imóveis na Inglaterra; e o fez de maneira estratégica, considerando condições, localização e conforto. Também forneceu livros, mapas e dados cruciais sobre geografia, transportes, cultura, economia etc., atento a uma promessa de receber vida eterna. Sua importante colaboração no projeto de invasão e conquista da Inglaterra acaba sem nenhum proveito: foi morto tão logo perdeu a funcionalidade³⁶.

Enfrentando sozinho um grupo tão bem armado e bem sortido em recursos, o Conde sofre derrotas pontuais, que inviabilizam sua permanência na Inglaterra. Sua fuga e perseguição por estes novos cruzados representa um dos momentos mais emocionantes da obra; após muitas peripécias de viagem em territórios diversos e inóspitos, correndo contra o tempo e a burocracia, são ressaltados (como em toda a obra) as maravilhas da tecnologia, e o poder do Império Britânico: o Conde é destruído em sua própria terra. E a paz retorna à Inglaterra e principalmente à família Harker, que agora (tempo presumível da narrativa) sete anos decorridos, possui um herdeiro que Mina e Jonathan consideram a reencarnação de Quincey Morris, morto na caçada.

O momento de fecho da narrativa é justamente a publicação do livro, entre os temores de Jonathan sobre a credibilidade dos relatos que não possuem “documento autêntico”

Intrigou-nos o fato de que em todo aquele copioso material, que formava todo nosso arquivo, **difícilmente poderíamos selecionar um documento autêntico**. Nada mais que uma enorme quantidade de laudas datilografadas, com exceção dos últimos cadernos de notas de Mina, do Dr. Seward e de mim mesmo [Jonathan], além

36

É digno de nota que apenas as mulheres se tornem vampiras, o que instiga à busca de razões. Possivelmente porque fossem o “sexo frágil”; também poderia ser uma interdição da homossexualidade, afinal o contato com o vampiro é sempre sexual.

da exposição e memorando de van Helsing. **Certamente não encontraríamos ninguém, mesmo que o quiséssemos, que os aceitasse como prova de tão singular história** (STOKER, 1985, 462) (Grifo nosso).

É o jogo do Fantástico que se reafirma aqui, no desafio ao leitor. Quando Jonathan se questiona sobre a autenticidade e em decorrência, a confiabilidade dos documentos, emula o questionamento dos leitores, e põe em xeque a lógica cartesiana de seu tempo, para a qual fato e documento se confundem e confirmam. A resposta/benção final vem de van Helsing, o cientista metafísico: *não carecemos de provas; não pedimos a ninguém que acredite em nós!* (STOKER, 1985, 462). Que permaneça a dúvida – ela é a vitória do relato Fantástico.

A FUNÇÃO NARRATIVA EM *DRÁCULA*

A polifonia discursiva se manifesta por várias personagens, cujo poder de fala varia. A cada uma delas (narradora ou não) é dado um ponto de vista, a partir do qual se constitui a narrativa e essa perspectiva individual remete à sua representatividade, não só dentro da trama, mas também social. Dessa maneira há uma relação proporcional entre o status – que espelha o contexto – e a habilidade, ou não, de se expressar e fazer parte do corpo narrativo.

Assim sendo, a caracterização esquemática e socialmente exponencial dos personagens oferece uma metanarrativa que amplia os sentidos expostos no texto. Cada um deles tem a responsabilidade de corporificar uma instância discursiva, cujo calibre se reflete no espaço e valor atribuídos às suas palavras e ideias; também indicial será o destino que os aguarda. Finalmente há que destacar-se a variedade de tipos, e a separação evidente entre os bons e os maus.

Portanto a caracterização e desenvolvimento dos personagens é (quase alegórica) e retórica. A exemplo cite-se o próprio Drácula, que tem uma importante *função de preparação, de introdução do elemento incômodo*, para posteriormente reafirmar a Ordem (BESSIÈRE, 1974, 36)³⁷. Se, por um lado, o Conde pode e deve ser lido como representação da libido, por outro incorpora fatores de cunho político, tais como uma (assim percebida) invasão silenciosa da Inglaterra pelos descendentes das potências coloniais que, aculturando-se na Metrópole, preparavam os rumos futuros do movimento anticolonialista.

Estes “desviantes” encontram no Fantástico o fórum de representações de medos e preconceitos, que “alegoriformizados” na narrativa supra-real, podem livremente se manifestar. No entanto, esse momento de visibilidade proporcionado pela ficção não representa uma adesão; serve de fato como um exorcismo performático, pois apresenta o desviante *para melhor estabelecer a censura* (BESSIÈRE, 1974, 28)³⁸. E o que pode ser mais proibido na era vitoriana que a sexualidade e a liberdade inerente (a partir da descoberta do próprio corpo), principalmente femininas³⁹?

É exatamente por questões sexuais que Mina se martiriza, ao descobrir-se vítima de Drácula: *Impura! Impura! Já não mais posso tocá-lo ou beijá-lo! Oh, porque precisamente eu, que agora sou seu mais intransigente inimigo e de quem só pode esperar as piores consequências!* (STOKER, 1985, 352)⁴⁰. Não há como justificar de

37 *Le fantastique use du surnaturel parce que le surnaturel est familier : [...]Mais il ne le tient pas pour légitime. [...] Le surnaturel a fonction de préparation, d'introduction, [...] ; il encadre ce désigne l'autre auquel il s'oppose et qu'il n'explique pas.*

38 *Le récit fantastique est celui de l'ordre, qui redécrit point l'illégal pour récuser la norme, mais pour la confirmer : [...] Narration toujours double, le fantastique installe l'étrange pour mieux établir la censure.*

39 Uma importante referência nesse sentido é a dissertação de Mestrado de Alexandre Sobreira Cabral **Drácula e os Vitorianos: um estudo da relação entre o romance de Bram Stoker e o público do período vitoriano** (SOBRAL, 1993), na qual o autor relaciona o cotidiano e a moral burguesa aos problemas corporificados em Drácula, com ênfase na sensualidade.

40 Mina se referindo ao fato de ter sido “tocada” por Drácula. Nesse momento ela se assemelha a uma heroína de um romance gótico *Le Moine* em que uma jovem violada se torna, nas palavras de Bessière, *rejeitada do mundo das conveniências* e assim, suja, só lhe resta morrer (BESSIÈRE, 1974, 114).

outra maneira. Será principalmente a sexualidade reprimida na era vitoriana, destacadamente a sexualidade feminina, que se tornará o grande “não dito” focado pela obra⁴¹.

Um segundo elemento é o estrangeiro – positivo, no caso de Quincey Jones, o rico americano colaborador da elite inglesa; e negativo, no caso do Conde considerado oriental, como também seus asseclas. As fronteiras políticas se redefiniam: a Europa “Ocidental” e os Estados Unidos corporificavam o lado correto, em contrário à ameaça de decadentes monarquias orientais pagãs que ameaçavam o Império de forma silenciosa.

A loucura, também é uma grande sombra que paira sobre os vitorianos. Grande destaque é dado ao asilo de loucos; e a um deles em especial, Renfield, que acaba por se demonstrar bastante racional. Jonathan Harker, perdido nas mãos das vampiras e no ambiente exótico do castelo, teme perder a razão; e finalmente Lucy, quando adocece, é considerada vítima de alguma patologia psíquica (como veremos mais tarde).

Destaque-se, como voz que representa a narrativa Fantástica, o dr. van Helsing; sua função é dar forma à denúncia sobre o adoecimento moral da sociedade, e oferecer a controversa solução: o restabelecimento de uma Ordem anterior e seus valores em decomposição.

A todos estes personagens é dada uma perspectiva pontual, embora no geral convergente com a hipótese central. O grande papel de Mina como narradora, compiladora, epicentro da reconquista, e sua trajetória entre a perda e redenção forma na verdade o núcleo duro da hipótese a ser demonstrada – a fragilidade das mulheres, em paralelo à sua possibilidade de redenção pelo arrependimento. O ponto de vista portanto, dessa narrativa, é o do inglês de classe média, o pequeno burguês, leitor e herói, a partir do qual toda a

41

A questão da sexualidade na obra já foi bastante discutida por autores como MARTINS (1993), STÉIN (1972), TODD (1981), (SOBRAL, 1993) entre outros.

trama se organiza de maneira a que os menos destacados membros da narrativa sejam os heróis-exemplo para uma sociedade em que essa classe representa importante papel coletivo.

A nobreza por sua vez: Drácula, Arthur e Lucy, dividem-se entre luxúria e impotência. Enquanto os primeiros se entregam à desregrada luxúria, Lord Godalming é homem de poucos recursos além da fama e dinheiro. Os doutores o mantêm na ignorância, pela sua incapacidade de aceitar as difíceis decisões tomadas em relação à cura de Lucy. van Helsing, como cientista metafísico assume centralidade na ação, nas prédicas e na moral, e é o orientador intelectual do grupo, enquanto Mina é a fomentadora das ações, a espiã, a organizadora das informações etc.

Os papéis, os discursos, e a narrativa reúnem-se de maneira coerente para oferecer suas prédicas moralizantes à classe que efetivamente é a mais atenta ao comportamento moral, que é a classe média. Assim a habilidade narrativa de Stoker agiu de maneira eficiente na composição de um discurso que se reveste de personas distintas no interesse de demonstrar a validade social da proposta, que de fato, como já dito anteriormente, tinha cunho conservador e representaria de fato, uma empreitada de pouco resultado, mas que na ficção se encerra em uma estranha paz, que reina silenciosa sobre dúvidas, cadáveres, loucos e mulheres.

DA ORDEM E DO DISCURSO: COMO ENFRENTAR MONSTROS

Reconhecendo que que o Fantástico seja um discurso da Ordem, houve que conjurar aqui os poderes contra-discursivos e anti-hegemônicos, produzindo uma ligação venturosa entre Michel Foucault e Irene Bessièrre para desconstruir a institucionalização

moral da ciência na era vitoriana. Como o objeto desta análise é uma forma discursiva – a literatura Fantástica – houve que definir os conceitos e teorias que conformariam o arsenal teórico de análise; e o ponto de partida escolhido foi a analítica do discurso por Michel Foucault. A escolha baseou-se principalmente na abrangência de suas categorias, e afinidade com o tema, afinal, um dos pontos altos de sua obra foi a operação de desconstrução de discursos de poder e Ordem (e em decorrência, de exclusão).

Ao tratar do Discurso e sua relação com a instituição n'**A Ordem do discurso**, Foucault destacara que *em toda sociedade a produção do discurso [seja] controlada, selecionada, organizada e difundida por certos procedimentos cujo propósito é afastar poderes e perigos, controlar os imprevistos, esquivar da forçosa materialidade [do real]* (Foucault: 1971, 10-1)⁴².

Ainda nessa obra aparecem outras noções importantes, como a autonomia do discurso da Ordem em relação à sociedade, acima da qual se posiciona; a falsidade de suas premissas de universalidade e neutralidade; e finalmente seu caráter de construto, cujo poder e finalidade são afastar *poderes e perigos* e esquivar-se do real. Em sentido complementar vem a percepção de que o discurso seja um mecanismo narrativo/explicativo, cuja retórica justifica a violência opressiva da normatividade, sutilmente normalizada pelas instituições como a escola, o hospital e a prisão, proposta em outros trabalhos posteriores⁴³.

42 *Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquivar la lourde, la redoutable matérialité.*

43 **História da Loucura, Vigiar e Punir, História da sexualidade**, são alguns dos títulos nos quais Foucault dedicou-se a desconstruir discursos ordenadores e excludentes, que tratavam das regras e exceções do comportamento saudável, fosse em relação à mente ou ao corpo das pessoas. Seu objetivo foi sempre demonstrar a perversidade desses discursos, seu poder normatizador da sociedade através de uma justificativa sanitária e/ou moral.



Estas são algumas das descobertas de Foucault que se demonstram em obras e temas diversos, sempre dirigidos ao des-centramento e à desconstrução de verdades e discursos normativos. Compreendendo que o discurso ressignifica o real e constrói sobre ele uma imagem que deve se impor como natural e benigna, tornando assim pernicioso toda insurgência, sua desnaturalização será a maneira de dirimir sua fachada natural e inelutável. Contra a naturalização e universalização de ideias essencialmente excludentes, ele desvelou as características do discurso normativo – suas origens invisibilizadas, que devem ser recuperadas pelo esforço arqueológico dos saberes; e sua genealogia – tudo em busca de tornar visível a imbricação entre a cadeia discursiva e a instituição à qual pertence e serve.

Pode-se apontar como central em **L'Ordre du discours** a noção binomial e interdependente demonstrada na equivalência entre **Instituição como Discurso** e **Discurso como Instituição**, ou seja, a relação de interdependência entre instituição e discurso, com alguma predominância da primeira, como se destaca no seguinte trecho

E a Instituição responde: "... estamos todos aí para te mostrar que o discurso é da Ordem das leis; que já a muito cuidamos de sua aparição; que ele recebeu um lugar que o honra e o desarma, e que se acontece de ele ter algum poder, é de nós, de nós, apenas que ele emana" (FOUCAULT, 1971, 9)⁴⁴.

Encontra-se aí portanto, uma informação importante: a instituição constrói um discurso através do qual exerce o poder e ao mesmo tempo se justifica⁴⁵. Nesse sentido, desconstruir a narrativa

44 Et l'institution répond : « Tu n'as pas à craindre de commencer ; nous sommes tous là pour te montrer que le discours est de l'ordre des lois ; qu'on veille depuis longtemps sur son apparition ; qu'une place lui a été faite, qui l'honore mais le désarme ; et que, s'il lui arrive d'avoir quelque pouvoir, c'est bien de nous, et de nous seulement, qu'il le tient ».

45 Em **As Palavras e as coisas** (1985) ele explicita a relação entre os *códigos fundamentais de uma cultura* que devem fixar *para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar*. ou seja, as regras e costumes da sociedade de que faz parte; e as instituições discursivas que sustentam essa estrutura: *teorias científicas ou interpretações de filósofos* que devem explicar/justificar *por que há em geral uma ordem, a que lei geral obedece, que princípio pode justificá-la, por que razão é esta a Ordem estabelecida e não outra* (FOUCAULT, 1985, XV).

Fantástica como instituição discursiva contribui para desnaturalizar seu discurso moral, ao mesmo tempo em que será identificada a origem de outro discurso normativo em seus primórdios: a ciência.

Outra afinidade entre essa análise e a obra de Foucault encontra-se na questão proposta: identificar a ascensão da ciência sobre a metafísica e a religião, como instituição que a representava como discurso normativo. Para que a hipótese se confirmasse foi necessário ir ao encontro dos estudos foucaultianos sobre a ciência e a normatividade no século XIX, que deveria se amparar, principalmente, na distância dos discursos metafísicos: *a partir do século XIX uma proposição médica perdia autenticidade e se tornava algo externo à medicina (ciência), assumindo status de fantasia individual ou credence popular, se pusesse em jogo noções ao mesmo tempo metafóricas, qualitativas e substanciais* (FOUCAULT, 1985, 36)⁴⁶.

Seguindo, portanto, o novo lócus proporcionado à medicina e aos cientistas pela institucionalização da ciência, o autor relata a separação essencial entre o metafísico e o científico, a crença e a verdade, no processo de detecção de doenças e na formulação da cura. A sanidade – e com ela o real, o bom, o correto, o normal – passavam a ser exclusivos do saber médico, como também a ele seria atribuído poder discursivo de dar forma-realidade à doença, insanidade, ilegal, incorreto e anormal.

Uma outra importante ferramenta de análise: aquela a partir da qual se identificam heróis e monstros, norma e subversão, é **Le Récit Fantastique** – la logique de l'incertain (1974) de Irene Bessière, onde transparece uma perspectiva foucaultiana de análise da normatividade dirigida ao estudo do Fantástico. Aproximando a narrativa fantástica da *Ordem das leis* representada pelo Discurso,

46

[Nossa tradução] à partir du XIX e siècle, une proposition n'était plus médicale, elle tombait « hors médecine » et prenait valeur de fantasme individuel ou d'Imagerie populaire si elle mettait en jeu des notions à la fois métaphoriques, qualitatives et substantielles ;

a autora compreende que a ficcionalização de elementos sociais compreendidos como *desordem* na ficção fantástica, deva ser considerada como mais um discurso moral.

Assim, o artifício de representação de uma realidade distópica, em que o presente é assolado por alegorias, monstruosidades e desvios representa de fato um artifício retórico, que *instala o estranho para melhor estabelecer a censura* (BESSIÈRE, 1974, 28). Dessa maneira a autora se acerca da narrativa fantástica como uma instância discursiva que compreende como auto-posicionada ao lado, e em justificativa da Ordem.

Dando seguimento à desconstrução foucaultiana, sua antinomia tético (ordem, normal) e antitético (desviante, anormal) pode colaborar na identificação do que seria o Discurso da Ordem e Poder e aquilo que a sociedade considera perigoso, desviante, e pretende desmerecer e negar, tal como representado por esse discurso dúbio – e ainda assim normativo – que é a narrativa fantástica.

Estas são as ferramentas através das quais esta análise pôde ler, para além dos monstros e dissabores do universo ilimitado da narrativa, aquilo de que ela se propõe falar: seus contextos intra e extra discursivos. Se o texto sempre dialoga com outras obras e referências, no caso do Fantástico, especificamente, ele se propõe a materializar uma guerra contra os inimigos morais de uma sociedade – e destarte nos proporciona visualizar o que essa sociedade teme, e os valores de que compartilha e/ou, lhe são impostos.

Não se pode negar a essa sociedade a liberdade de dúvida, ou mesmo de afronta à norma: o monstro se enraíza frequentemente nestas dúvidas; não se deve, porém, subestimar o poder disciplinador/moral do discurso Fantástico – haja vista a longevidade deste recurso, a narrativa sobrenatural, como fonte de exemplos. É este o “monstro” a ser caçado pela análise: o Discurso da norma e os lugares que ele ocupa, desde a moral comportamental e religiosa,

percebida como natural pelos heróis de **Frankenstein** e **O Médico e o monstro**, até o momento em que a norma se institucionaliza em torno das práticas e do discurso científico, representado por van Helsing em **Drácula**. Trata-se de uma diagnose bem fundamentada, e os trabalhos de Foucault bem o demonstraram, do processo de institucionalização da ciência como Ordem e moral, durante o século XIX.

Ao propor uma contextualização intra e extra literária, esta análise se ampara no conforto da amplitude da categoria Discurso, tal como apresentada na desconstrução francesa. Por este termo associam-se sem prejuízo diversas instâncias como a literatura e a história, a fala do poder e as representações não verbais, tendo por elemento comum o referir/narrar/dizer algo ou sobre algo. É assim, portanto que este trabalho comparativista recorre a diferentes instâncias discursivas como *logoi* necessários para complementar as lacunas da narrativa que se está elaborando.

O discurso que pavimentou a possibilidade de uma ciência todo-poderosa será o tema dos próximos capítulos.

4

**A CIÊNCIA X OS
VITORIANOS:
ENTRE MACACOS E ANJOS**



Como conceber que o **homem**, criado à **imagem de Deus**, não fosse nada mais que um **macaco modificado**? Diante da **escolha entre macacos e anjos**, os **opositores de Darwin** tomaram o lado dos **anjos**.

(Eric J. Hobsbawm **A Era dos Impérios**)
(Grifo nosso)

Montesquieu diz dos ingleses que "eles foram os que **mais progrediram** de todos os povos do mundo em três coisas importantes: **na religião, no comércio e na liberdade**". Não será possível que sua **superioridade comercial e a sua adaptação a instituições políticas liberais** tenham algum ponto de contato com esse grau de **religiosidade** que Montesquieu observou entre eles?

(Max Weber **A Ética protestante e o espírito do capitalismo**)
(Grifo nosso)

ENTRE ANJOS: *A ÉTICA PROTESTANTE E A SOCIEDADE VITORIANA*

As questões apresentadas na epígrafe dão o tom deste capítulo, que discorre sobre como a Inglaterra vitoriana assumiu como moral social o ideário repressivo do puritanismo protestante, e as reverberações destas práticas no cotidiano e sociedade. Como já colocado, a relação entre o discurso moral (representado na literatura fantástica) e o lugar de poder discursivo – inicialmente a religião, posteriormente a ciência – são aspectos centrais na Sociedade Vitoriana, principalmente no tocante à normatização dos subalternos: a mulher, o estrangeiro, o louco. Por trás de aspectos apresentados como morais e científicos: a repressão sexual e a moralidade exacerbada, encontra-se uma normatividade que deve, e muito, à ética protestante que Max Weber identifica de maneira eficiente em **A Ética Protestante e o Espírito do capitalismo** (WEBER, 1981); e que se transmuda em **Drácula**, em discurso meta-religioso representado por van Helsing.

As origens dessa Inglaterra puritana recuam à Revolução do século XVII após uma verdadeira guerra civil religiosa, como descrito por Christopher Hill em **O mundo de ponta-cabeça** – ideias radicais, em que diferentes posições político-religiosas se digladiaram até a vitória final do puritanismo burguês (HILL, 1987). Tão logo assumiu o lócus discursivo do poder o puritanismo universalizou seus valores repressivos e austeros, como também reformulou o estatuto das famílias na sociedade: o controle moral dos elementos mais simples aos mais destacados era essencial, uma vez que toda família seria uma célula do grande corpo nacional e, portanto, também responsável pelo estatuto moral da Nação.

O contemporâneo sociólogo Max Weber reporta de forma quase testemunhal a importância da lógica religiosa inglesa no desenvolvimento do capitalismo interno, e a relação entre a moral daí advinda e o sucesso econômico e social dessa Nação. Afirmando que *as forças mágicas e religiosas, e os ideais éticos de dever deles decorrentes sempre estiveram no passado entre os mais importantes elementos formativos da conduta* (WEBER, 1981, 11), conclui que o desenvolvimento religioso vivenciado no século XVII tivesse importante papel no desenvolvimento inglês.

Em **A Ética Protestante e o espírito do capitalismo** busca na experiência da Inglaterra as razões de seu desenvolvimento econômico, partindo da premissa de uma importância central da religião no desenvolvimento de uma sociedade. O ponto de partida assumido é a crença em uma relação direta entre o catolicismo alemão e seu atraso econômico. A partir daí, conclui que o protestantismo fosse o grande segredo do sucesso inglês.

Ele identifica várias razões, que reduzimos a oito tópicos:

1 – Repúdio ao ócio⁴⁷

[Para um inglês] **A perda de tempo é o primeiro e o principal de todos os pecados.** A duração da vida é curta demais, para estabelecer a escolha do indivíduo. A perda de tempo através da vida social, conversas ociosas, do luxo, e mesmo do sono além do necessário para a saúde [seriam desvalores a serem substituídos pelo melhor aproveitamento do tempo, considerado] **absolutamente indispensável do ponto de vista moral** (WEBER, 1981, 112) (Grifo nosso).

47

A maioria dos personagens de **Drácula** está sempre em busca de ocupar seu tempo de forma saudável; menos aqueles não-téticos, como Lucy, Renfield, e Drácula, além da exceção feita à nobreza, representada pelo Lord Godalming. Todos eles sofrerão direta ou indiretamente (no caso deste último) por seus pecados.



2 – **O trabalho como prática da ascese** e justificativa religiosa da vida:

A ênfase no trabalho físico ou mental mais duro e constante. De um lado o trabalho é o velho e experimentado instrumento ascético, [...] **preventivo específico contra todas as tentações que o puritanismo agrupa sob a denominação de “unclean life”⁴⁸** [...], mas o mais importante é que o trabalho constitui... a própria finalidade da vida. [...] A falta de vontade de trabalhar é um sintoma de ausência do estado de graça (WEBER, 1981, 112-13) (Grifo nosso).

3 – **A sexualidade matrimonial ascética⁴⁹**, voltada para a Glória Divina, de acordo com o mandamento “Crescei e Multiplicai-vos” (WEBER, 1981, 113).

4 – **O trabalho como vocação** (religiosa)⁵⁰, servindo como treino moral, e prova do estado de graça. *Não é trabalho em si, mas um trabalho racional, uma vocação que é pedida por Deus* (WEBER, 1981, 115) (Grifo nosso).

5 – **Repúdio da ostentação**, e valorização do “self made Man”⁵¹ como destaca o autor: **“God blesseth his trade”** * *é uma observação corrente sobre aqueles homens bons, que aproveitaram com êxito as oportunidades divinas* (WEBER, 1981, 117) (Grifo nosso).

6 – **Riqueza como representação do cumprimento de dever e religiosidade**: *como o empreendimento de um dever vocacional, ela não é apenas moralmente permissível, como diretamente recomendada* (WEBER, 1981, 116) (Grifo nosso).

48 Lembremo-nos do terror do significado de tal palavra *unclean*, quando Mina se percebe contaminada pelo vampiro.

49 O casal modelo, os Harker, são a prova cabal desta afirmação.

50 Aqueles que trabalham, em **Drácula**, o demonstram, na forma como encaram suas profissões – Jonathan, e os Doutores Seward e van Helsing que encaram o trabalho como uma vocação e quase um sacerdócio.

51 Graças aos seus esforços, Jonathan consegue enriquecer por ser herdeiro de um patrão sem filhos, que muito o estimara.



7 - Racionalismo empirista também como manifestação religiosa e o repúdio às superstições, magia e artes (sem objetivo religioso)⁵²: [**consideravam-se repudiáveis**] [...] *todas as manifestações de um comportamento irracional e sem objetivo, e, portanto, não ascético nem agradável a Deus, mas apenas aos homens* (WEBER, 1981, 121) (Grifo nosso).

8 - Restrição ao consumo e liberalização da busca da riqueza com o objetivo de acumulação: **Combinando esta restrição do consumo com essa liberação da procura de riqueza, é óbvio o resultado que daí decorre: a acumulação capitalista* através da compulsão ascética à poupança** (WEBER, 1981, 124) (Grifo nosso).

A obra de Weber tornou-se rapidamente um clássico originando uma nova vertente teórica de análise social. Seu trabalho é o primeiro a identificar a importante relação entre ética protestante e capitalismo, cujos pontos essenciais são a **ascese, o trabalho e o racionalismo**: a sociedade vitoriana vive em busca do **divino**, a ser alcançado através do **trabalho árduo, a contenção** de todas as pulsões e manifestações sensuais **e o racionalismo**. Totalmente oposto da assim considerada venalidade e sensualidade católicas, religião considerada como cheia de excessos e de uma espiritualidade mágica e teatral. Repudiava-se toda alegria, desejo, ócio, fantasia.

O resultado desse esforço (repressivo) encontra sua imagem nos seres desviantes, representados nas obras literárias aqui contempladas: trata-se de seres oprimidos entre as pulsões e a repressão, o desejo individual e a norma social repressora, que preconiza muito poucos prazeres além da “satisfação” do trabalho/dever cumprido.

A exemplo evocamos uma cena que decide o destino de Jonathan Harker, e que ilustra o peso do dever em sua moral. No percurso final rumo ao castelo, viaja com uma senhora católica que,

52

Note-se que é neste grave erro que os cientistas representados na Literatura Fantástica teimam em incorrer, e acabam sempre severamente castigados.

sabendo do lugar para onde se dirige, implora pelo *mais sagrado* – o amor de sua mãe, para que ele não prossiga viagem. A negativa vem sem nenhuma hesitação, afinal ele não acreditava em superstições como aquela mulher; além disso, *havia uma obrigação a cumprir e eu jamais poderia admitir qualquer interferência que viesse me causar hesitação* (STOKER, 1985, 11-12). Jonathan é a encarnação do ideal vitoriano em seu ascetismo, racionalismo e devoção ao trabalho e ao dever, mais que sagrado, acima até da própria mãe.

Numa sociedade assim tão hermética à fantasia e liberdades, a ficção fantástica assume o papel de locus de aparições, de exposição de tudo que é reprimido, recalcado, proibido pela dubiedade da moral puritana – que permite ao homem o que nega à mulher, que oprime a sexualidade feminina enquanto permite a existência de casas de prazer, que reitera hierarquias vagas a partir de um falso racionalismo que é, na verdade, retórico.

No entanto, mesmo que se encerre sempre com uma forçada vitória final sobre a anormalidade e o desviante, o Fantástico já terá proporcionado a ele a visibilidade que a dubiedade moral tenta arrastar para debaixo do tapete. Desde a sexualidade até a segunda queda da humanidade, que após a perda do paraíso, era agora transformado em um mero “macaco evoluído”.

TARZAN: UMA SOCIEDADE PERDIDA ENTRE “MACACOS”

À época de sua divulgação – e por muitos anos após – a teoria da evolução teve uma recepção conturbada, e rendeu muitos debates dentro e fora da ficção. Foram milhares de páginas dedicadas ao assunto, inclusive ficção, que performava a crítica dos setores conservadores, e também como demonstrativo – justificativa (?) da ambígua

moral vitoriana. O que salta aos olhos nessa polêmica é o incômodo trazido pelo fim da percepção adâmica da humanidade, substituída a contragosto e de maneira reticente, pelas ideias de Darwin.

Em **A era do Capital** (1982), Eric J. Hobsbawn destaca que, num século de tantas invenções importantes e de discreta evolução da biologia, as personagens científicas mais importantes teriam sido Louis Pasteur e Charles Darwin, principalmente pela ressonância social de suas teorias (HOBSBAWN, 1982, 264-67). Sua maior contribuição, afirma, seria o papel desempenhado na dessacralização de elementos importantes da religiosidade. A Teoria da Evolução das Espécies desmistificou a origem divina da humanidade, nos aproximando das bestas; já Pasteur delegou aos microrganismos o poder de adoecer e matar, antes atribuídos às forças místicas. Estas descobertas retiravam da sociedade inglesa a beatitude de uma origem e um fim divinos.

O século XIX representou, portanto, um longo duelo entre os avanços da ciência e as tradições religiosas, duas lógicas que vinham de setores distintos: a científica, que predominava nos meios cultos, e a religiosa, que ele identifica como *o idioma no qual a esmagadora maioria da população mundial pensava* (HOBSBAWN, 1982, 280). Em **A Era dos Impérios** ele pode celebrar, junto com a Modernidade a vitória da lógica científica sobre a religião institucionalizada; mas não necessariamente sobre a metafísica.

Isto porque a experiência multiculturalista produzida pelos encontros coloniais fez com que *o desconhecido e o incompreensível se tornassem mais populares do que já tinham sido desde o início da época romântica*. Essas novas crenças e saberes encantavam setores mais ilustrados, representando também uma *rejeição da ciência e de todos os seus métodos*⁵³ (HOBSBAWN, 1989, 357). Uma verdadeira

53

Ressaltemos aqui, que o Fantástico é o território privilegiado de demonstração de tais aspectos: seus autores se interessaram pela alquimia, a mitologia pagã e o misticismo popular, posteriormente representados nos controversos personagens cientistas.

voga ocultista tomou a Europa do século XIX, derivada da proximidade imperialista do Oriente exótico (SAÏD, 1990, 54). Essa convivência entre diversas lógicas foi registrada por várias obras literárias do período⁵⁴, momento que muito bem se ilustra pela criação de uma ciência espírita por Allan Kardec, onde se associam de maneira inusitada a crença metafísica na existência de espíritos e as noções de ciência experimental. Outro bom exemplo, agora na ficção, é o nosso cientista metafísico, van Helsing, que também reúne métodos científicos e crenças populares.

É importante perceber que, nesse processo, a igreja tradicional cede o lócus discursivo de poder sobre a moral para a ciência, cuja justificativa se dá pelo bem estar **físico** individual e social; como efeito desse trâmite é passada à ciência a função de regular ou acondicionar os marginalizáveis, a mulher, o louco, o estrangeiro etc. Nada mais racional que regulamentar o comportamento humano através das práticas médicas, acumulando a sanitização e a função de policiamento comportamental. Com destaque, nesse momento, para o controle das mulheres, “rainhas do lar” e assim epicentro social.

O vitorianismo estabeleceu uma separação entre sexos desconhecida anteriormente. Em estudo sobre os excluídos do capital: incluindo as mulheres, Michele Perrot (1991) atenta para a equidade entre homens e mulheres inglesas no século anterior, tanto no trabalho quanto nas tavernas. **A autora** atribui as distinções de espaço feminino e masculino ao século XIX e às formas sociais implantadas pelo novo modo de vida urbano e industrial (PERROT, 1991).

54

A exemplo de **A cidade e as Serras** de Eça de Queiroz, onde o personagem Jacyntho, um português encantado pelas novidades francesas, descreve Paris: como um campo fértil para todos os *ismos*, povoada por uma *bicharia herética*. Retornando a Portugal, ele afirma ter descido *de todas essas nuvens vãs*, optando por pisar *um chão mais seguro, mais fértil*, e sem a volatilidade das modas intelectuais francesas (QUEIROZ, 1901, 132-135). O trecho ocupa quatro páginas que descrevem vários ismos, entre religiões e ideias que vão se sucedendo entre *Wagnerismo, Renanismo, Tolstoísmo, Culto da Beleza* etc.



Tais hábitos surgem ao longo do século, sugeridos pela modificação dos espaços e tempos sociais, e com a ajuda das prédicas sanitaristas. Lentamente a medicina e os médicos vão adentrando os lares e expurgando cidades e casas (HOBSBAWN, 1989, 352). Outro exemplo importante foi a perseguição às curandeiras e parteiras, dessa vez mais feroz que à época da Inquisição. Juntamente com a defesa de um espaço da ciência, relegava-se a mulher a seu lugar inferior na escala social, de uma só vez.

Também a pobreza era elemento a ser ordenado. Separaram-se bairros, a exemplo da França, com seus *Boulevards*: populações inteiras foram removidas dos grandes centros, na busca da “higienização” moral, social e física. Bairros populares e bordéis, vizinhos, são vítimas da restrição ao uso dos prazeres, com as justificativas médicas da sífilis, do onanismo, promiscuidade etc. (Perrot, 1991). Esse modelo se espalhou pelas grandes capitais europeias, aqui chegando no início do século XX com a Reforma Pereira Passos de 1904, destinada a sanitizar e moralizar o centro do Rio de Janeiro.

Autores como Utta Ranke-Heinemann (1996)⁵⁵ e Michel Foucault (1990), destacam os horrores da violência médica contra as mulheres, que previam práticas “sanitaristas” hediondas como a esterilização de mulheres e a extirpação de clitóris. A posição geral em torno de seu comportamento – lado a lado com os alienados – era de que se buscassem melhores formas de controlá-las, pois era inquestionável a incapacidade das mulheres de se gerirem, tanto social, quanto sexualmente. Curiosamente, porém, esses seres “irracionais” seriam responsabilizados pelo crime de adultério; já quanto aos maridos, não havia regras.

55

O livro de Uta Ranke-Heinemann. **Eunucos pelo Reino de Deus**: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica (RANKE-HEINEMAN, 1996), relaciona a misoginia milenar desenvolvida pela instituição católica e as dificuldades vivenciadas pelo sexo feminino no dia a dia; sendo os preconceitos e violências sempre respaldados pela justifica religiosa.



Lentamente na Inglaterra vitoriana, elas vão sendo retiradas do cenário social, a partir da divisão do trabalho nas classes médias e altas. Como nos relata Hobsbawn em capítulo intitulado “A Nova Mulher” (HOBSBAWN, 1988), somente a pobreza extrema servia de justificativa para que mulheres casadas trabalhassem fora; para as solteiras (como Mina) e viúvas não havia restrições. Mas a mulher casada que insistisse em deixar seu “reino doméstico” seria considerada “lúbrica e imoral”, pretendendo **ser homem** (HOBSBAWN, 1988, 281).

Na segunda metade do século XIX (e **Drácula** é caudatário destas mudanças) os avanços científicos impelem à universalização da educação; até à mulher é dado que aprenda algumas poucas letras pois, se por um lado deve ser mantida ignorante, por outro necessitava ensinar os filhos **homens**. Graças a essa preocupação pedagógica, e apesar das “certezas médicas” da inaptidão feminina para o conhecimento, os liceus e escolas para moças vão se popularizando: sempre muito controlados e repletos de aulas de etiqueta e boas maneiras.

A voga da educação feminina se populariza ao ponto de incomodar: as moças universitárias sofrem pesadas críticas (HOBSBAWN, 1988). O “perigo” era real; ao fim do século as jovens que têm acesso ao ensino superior acessam condições financeiras invejáveis, assumindo posições de mando e modos de vida livres e independentes, com relações amorosas não maritais, e sem filhos.

Um movimento (ou um fato) datado dos anos 1880, identificado por **New Woman** referia estas novas mulheres, totalmente distantes de suas antecessoras vitorianas. São consideradas a primeira leva de feministas, e inspiração para os avanços de seu sexo no século XX (LEGER, 1997; STEVENS, 2008). A Nova Mulher foi uma importante inspiração para **Drácula**. Suas personagens femininas são alegorias de um embate entre a nova mulher: Lucy e a mulher vitoriana: Mina.

Não bastando as trajetórias paralelas e diversas das duas personagens, A noiva de Jonathan também é responsável por dar voz às críticas de Stoker em relação a uma das publicações feministas de maior expressão no fim do século: **Mulher Moderna**. Mina confronta o periódico por diversas vezes, sempre defensora da tradição. Ela representa a mulher modelar que o autor propõe como alternativa àquelas “Modernas”, pois tem a grande habilidade identificada por van Helsing, de associar uma *cabeça de homem* (!) e um *coração de mulher*.

Stoker seguia na contramão da história. Pelo final do século a postura em relação às mulheres – que vinham palmilhando seu espaço – tendeu a mudanças. Reconheceu-se o erotismo feminino como instância individual (HOBBSAWN, 1998, 291); o mercado publicitário a descobriu como cliente, e a Igreja (que tem aí seu maior *staff*) decidiu-se por lutar em prol da mulher, ainda que em uma perspectiva asséptica, (que gira em torno do culto à “Imaculada Conceição”, difundido a partir de meados do século, na França) que concede à mulher a habilidade de ser “pensante”, embora ainda preferencialmente assexuada (PERROT, 1991).

A postura das mulheres frente à sua própria causa era ambígua: ao lado da luta por liberdade sexual, de voto etc., as mulheres ainda sonhavam casar-se e cuidar do lar. **Drácula** nos traz um retrato – mesmo que em negativo – da ambiguidade dos desejos sexuais (Lucy) e aspirações profissionais femininas: Mina tão afeita às novas tecnologias, possuidora de uma sólida carreira no magistério, está decidida a abandonar tudo tão logo se case, para encerrar-se no sacrossanto e assexuado lar.

Esse aspecto fica bem destacado quando “seduzida” pelo vampiro, Mina se desespera por ver despertado uma luxúria adormecida, em detrimento da qual ela preferira sublinhar sua (e de todas as mulheres) “espontânea” característica maternal:



Nós mulheres, possuímos no íntimo de nosso ser um espontâneo dom maternal que nos eleva acima das coisas mais triviais da existência, desde que esta dádiva seja despertada. Foi assim que senti a volumosa cabeça desse homem [Arthur] torturado pesar sobre meu ombro, como se ali estivesse a criancinha que um belo e almejado dia viverá em minhas entranhas, e eu acariciei os seus cabelos, pensando em meu futuro filho. Eu jamais poderia imaginar uma sensação de transferência [termo freudiano] mais curiosa e deleitável [e incestuosa também, diga-se de passagem] (STOKER, 1985, 288) (Grifo nosso).

Assim, enquanto as relações de Lucy (a Nova e “monstruosa” mulher) são sempre sexuadas (cortejada por três homens e seduzida pelo Conde), Mina é a esposa dileta de apenas um homem, e o coração feminino que acalentará maternalmente todos os que dela se aproximam, incluindo-se o marido. Um instantâneo involuntário do processo que deseja anular.

CIÊNCIA, SOCIEDADE E LITERATURA

Os aspectos debatidos podem ser considerados como conquistas e/ou ônus do desenvolvimento científico e econômico, a partir do ângulo que se escolha. Certo é que o século XIX inglês foi sacudido pelos avanços da ciência que se instituíam, e do Império que se consolidava; a sociedade vitoriana flutuava à mercê das descobertas científicas e de suas consequências.

Era então com bastante receio que os vitorianos percebiam câmbios em aspectos importantes como religião, moral, costumes, educação, trabalho, reformulados de forma contumaz durante o século. Ao final do XIX, o panorama era bem diverso do inicial, após uma revolução maior e mais rápida do que jamais se conhecera antes.

As consequências da rapidez deste processo se fizeram sentir pela ambiguidade resultante: a ciência se torna a nova ideologia moral, quando deveria se dedicar ao conhecimento; os costumes se mesclam entre saber positivo, ressábios religiosos e ocultismo; os homens se sentem impotentes e as mulheres sobrecarregadas.

Acima de tudo restava uma sensação de insegurança generalizada em relação ao futuro, desconhecida apenas pela ciência (sem limites sociais ou morais), a grande vencedora desta batalha representada na Literatura Fantástica. Suspeição: uma ótima palavra para definir as atitudes de uma Sociedade inteira para com os primórdios desta que viria a ser uma nova "religião": a ciência. O processo pelo qual ela pôde atingir seu estatuto de mantenedora da moral, e associada da classe pequeno-burguesa, tornando-se assim popular, foi longo e difícil; um século se passou para que, finalmente, esta situação se tornasse pacífica.

5

CRIADORES E CRIATURAS:

OS CIENTISTAS E O FANTÁSTICO



- Os antigos mestres desta ciência [...] prometeram o impossível e nada realizaram. Os modernos muito pouco prometem. [...] na verdade realizam milagres. Eles penetram no recôndito da natureza e revelam como ela opera em suas funções mais secretas. [...] Adquiriram novos e quase ilimitados poderes. E podem comandar o trovão nos céus, reproduzir nos laboratórios os terremotos e perscrutar o mundo invisível.

(van Helsing em **Drácula**)

Neste capítulo abordamos a personagem do cientista na narrativa fantástica vitoriana, tendo por *corpus* dois títulos bem conhecidos: **Frankenstein** de Mary Shelley (1818) e **O Médico e o Monstro**, de Robert Louis Stevenson (1886). A escolha destas obras recai tanto por sua posição de clássicos do gênero, como pela centralidade da ciência na narrativa. Ambas evidenciam sua posição impopular, sublinhada a amoralidade de seus cientistas, criadores de monstros: Victor Frankenstein e Henry Jekyll respectivamente, que ameaçam a sociedade no afã de realizar desejos mesquinhos.

O grande sucesso obtido entre os leitores deveu-se em muito à originalidade e ao bom desenvolvimento das narrativas apresentadas; mas não seria exagero considerar que cativavam por representem, em imagens vívidas e detalhadas, a relação entre os vitorianos e seus medos; no caso a ciência: até mais que dos monstros que ela engendrava. Considerando-se que o Fantástico se proponha a ser porta-voz desses medos inconfessáveis, porque muito arraigados nas emoções, crenças e imaginário, o que se destaca nas obras é o receio da amoralidade científica.

A obra de Shelley (1818), escrita em curtíssimo espaço de tempo, e tendo por autora uma mulher ainda muito jovem e inexperiente (tanto na vida, quanto na arte) apresenta uma narrativa relativamente simples, com personagens estereotipados e uma mensagem moral. Em 1886 temos um trabalho mais refinado (não só pela maturidade e habilidades de Stevenson, mas também pelo desenvolvimento do gênero), com personagens complexas e uma narrativa que aprofunda a discussão moral em nível maduro, o que avulta facilmente na comparação entre os dois livros.

No espaço temporal que separa os dois livros, muitas mudanças ocorreram no âmbito social, como já visto; também as representações do cientista, macabros protagonistas das obras, a figuração e o lócus sofreram câmbios. Este capítulo busca compreender como e por quê.

VICTOR FRANKENSTEIN: O CIENTISTA QUE QUERIA SER DEUS

A história de Frankenstein é bastante conhecida, graças aos efeitos do cinema que tornou clássica a personagem do “cientista louco”. Esse processo levou a acréscimos que terminaram por reconstruir a história, inserindo elementos que não estavam lá originalmente e que subverteram os sentidos, inclusive morais, da narrativa. A exemplo cito os maquinários, e o uso de eletricidade, eternizados pela sétima arte. Essa parafernália criada pelo século XX traduzia uma história do início do século XIX para uma audiência já acostumada aos feitos científicos e seus laboratórios; daí a ênfase na tecnologia, e na eletricidade.

Na obra original, contudo, não há explicação clara para o momento em que o homúnculo, criado em laboratório através de práticas necromantes, passa a viver. Os leitores de Shelley estavam ainda muito próximos dos antigos saberes e magia; o comportamento desse cientista nelas se inspira, emulando um misto de alquimia e magia negra muito distante do comportamento cartesiano de seus contemporâneos investigadores da natureza.

Esse fato é apenas um dos elementos que parecem referir que, em 1818, os leitores ingleses sequer tinham uma imagem clara do que fosse um cientista e suas práticas; mas os laboratórios misteriosos e a lida com cadáveres, muito comum nos estudos de medicina e biologia, podiam ser considerados indiciais de alguma “trapalhada pouco científica”.

A narrativa de **Frankenstein** poderia ser um romance de costumes, ou sobre as aventuras de um jovem abastado, se não fosse seu compromisso com práticas noturnas em busca da glória. As escolhas que levam à dizimação de sua família, em nome da eternidade nos anais da ciência, apontam para uma característica

comum entre os cientistas: o amor da posteridade, a *Hybris* grega. Victor é, talvez, um herói trágico.

Desde o início é informada a condição privilegiada deste jovem Victor Frankenstein, genebrino de família abastada, que graças a estes recursos pôde estudar no mais importante centro de estudos de medicina na Alemanha. A origem distante e a grande fortuna parecem ser recursos que proveem a liberdade de compor um personagem totalmente sem escrúpulos: narrada na primeira pessoa, sua experiência se propõe como um alerta aos demais cientistas, desde o companheiro de viagem com quem divide os últimos momentos no Polo Norte.

A narrativa se inicia por um *frame* – uma narrativa dentro de outra – em que um jovem cientista Robert Walton escreve em diário e cartas a narrativa de sua preparação e viagem para conquistar o Polo Norte, ainda inexplorado. Como Victor, ele renunciou à vida e riqueza pela glória; e também como ele, pôs em perigo a vida de várias pessoas (os marinheiros que o acompanharam na viagem), em busca de suas aspirações.

A existência de Walton e o paralelismo com as desventuras do médico traz uma mensagem clara: em várias áreas do conhecimento há pessoas que em busca da glória renunciam à moral, e ameaçam as vidas de seus semelhantes. Não por acaso, Victor Frankenstein será o companheiro de viagem de Walton, buscando encontrar e aniquilar sua criatura. Os dois rapidamente se sentem próximos, e a derrocada final de ambos – Frankenstein não consegue vencer a criatura, e Walton também não tem esperanças de sair vivo da expedição – sublinham o elevado custo da inovação (e da glória) científica.

Perceba-se que, durante toda a narrativa, Victor é escravo de seu desejo de sucesso. Mesmo no Polo Norte, encarando o fim de uma vida dedicada a caçar e destruir o monstro que é seu pecado, ele não se arrepende. O ser que não tem nome – e, portanto, o cientista é

aquele que cria o inominável – vem sendo perseguido por ele desde a Europa, como contrição de seu pecado imperdoável de desejar recriar a vida em laboratório.

A luta é renhida e o cientista não sabe se sobreviverá; em seus últimos momentos oferta ao capitão do navio a narrativa de sua vida (e glória), que será conservada/divulgada em uma das cartas de Walton à irmã distante. O objetivo de remissão do protagonista é claro: a memória do desastre causado deve ser exemplo para seus sucessores, alertando sobre os perigos de uma ciência amoral.

A narrativa de Victor segue uma cronologia, desde a infância numa família aristocrática em Genebra, passando pelos estudos autodidatas de ocultismo e alquimia, e finalmente medicina na Alemanha. Na faculdade Victor era criticado pelo interesse ocultista e práticas pouco ortodoxas. Assumindo a posição de pária – e bem guarnecido de fundos – o jovem dedica-se a recriar a vida em laboratório, o que se realiza de forma inexplicada. A simples existência do monstro traz pânico ao jovem cientista, que o abandona à própria sorte. Esse abandono cria uma inimizade entre os dois que custará muito caro ao cientista e à sua família.

Desde este momento, o *ser* (é como seu criador a ele se refere) acompanha de longe as peripécias de seu criador, enquanto vai aniquilando seus entes queridos. Vivendo sozinho e errante, geralmente tratado com desprezo e violência, a criatura tem em sua vida um momento de exceção, em que recebe compaixão humana e compreende a existência da bondade.

Num momento de reencontro com o criador, o *Ser* se demonstra humanizado, possuidor inclusive de senso moral. Sua trajetória emula o desenvolvimento da sociedade – a descoberta dos alimentos na floresta, do fogo, posteriormente da escrita e leitura, sociabilidade e moral. A proximidade com os humanos, no entanto, sempre termina em repúdio, embora haja raros encontros que vão humanizando o “monstro”.



Neste encontro, ele pede ao “pai” que lhe dê uma companheira. O cientista, porém, já arrependido de suas peripécias, assume o dever moral de encerrar seus experimentos, pelo temor do perigo de uma população de monstros para a humanidade. A matança continua – agora a esposa, depois o melhor amigo, e indiretamente o pai de Victor, são sacrificados pela vingança da criatura.

É assim que se perseguem até o Polo Norte, onde Victor espera finalizar seu drama e redimir-se de sua infinita culpa e pesar; a morte prematura deixa em aberto o final. Não se sabe o que houve com o monstro. A narrativa é seu verdadeiro legado, seu clamor por uma ciência moralizada.

A ambiguidade, no entanto, perpassa toda a obra e dizeres de Frankenstein. Há uma constante crise entre o interesse pela ciência – trata-se do primeiro livro de ficção científica já escrito na língua inglesa, e as crenças morais compartilhadas por Shelley e seus contemporâneos. A civilização e a barbárie, a ciência e a moral, seguem paralelas e ameaçando uma à outra, exatamente como o cientista e seu monstro. Shelley constrói seus heróis cientistas e desbravadores: Frankenstein e seu pupilo, o capitão Walton – *para melhor estabelecer a censura à mesma*.

Começemos pelo Dr. Victor Frankenstein: personagem título e “cientista maldito” da obra. Ele nos é apresentado primeiramente como “um europeu” (SHELLEY, 1988, 18) e essa designação não é nem aleatória, nem casual: ser europeu em meio a uma tempestade no Polo Norte é representar a civilização em meio à barbárie. Essa apresentação vem do narrador, o capitão Walton, que logo se revela um duplo do protagonista, tendo dedicado sua vida à glória científica: a conquista do Polo. Como Vítor, paga caro por sua obstinação: um motim de marinheiros o deixa abandonado no navio, tendo por companhia o moribundo doutor.

Sua profissão de fé na ciência é a assunção de sua equivalência

há um amor, uma crença no assombroso inserida em todos os meus projetos, que me coloca distante dos caminhos normais dos homens, impelindo-me para o mar bravio e para as regiões desabitadas que estou prestes a explorar. [...] o prazer com que eu sacrificaria minha fortuna, minhas esperanças e minha própria existência para levar a bom termo minha empresa. **A vida ou a morte de um homem seria um preço ínfimo a pagar pelo conhecimento que eu buscava e pela vitória sobre as forças da natureza** hostis à espécie humana, que esse conhecimento legaria à posteridade (SHELLEY, 1988, 14-21) (Grifo nosso).

O encontro entre estes semelhantes deverá promover trocas entre a experiência e a juventude, a narrativa moral e a monstruosidade, que transitam entre o cientista e sua criatura. Deste encontro, e através do compartilhamento de experiências que dá origem à narrativa, Walton deveria ser o primeiro convertido pelo arrependimento e apostasia científica de Frankenstein. Esse é o objetivo inicial

- Tal como fiz outrora, você busca conhecimento e sabedoria; e espero que a **satisfação desses desejos** não venha tornar-se **uma serpente que lhe inocule seu veneno, como a mim sucedeu.** [...] **imagino que possa tirar algum proveito moral da minha história** (SHELLEY, 1988, 23) (Grifo nosso).

Na Modernidade o pacto fáustico abandona a figura demoníaca para responsabilizar a ambição dos cientistas, cujos escrúpulos (e humanidade) são imolados na busca da glória e do saber. A partir de então há que ser um cientista quem cria o monstro, personificando uma ciência vista como inescrupulosa; metafórica *poção embriagadora* a sede do saber científico, quando não dirigida para o bem comum, representa uma espécie de loucura – outro grande temor do século XIX (SHELLEY, 1988, 21-2).

As duas personagens representam momentos distintos de uma mesma busca pela glória. Em decorrência, estão fadados a destino semelhante: ser confrontados pelo resultado de sua ambição. Portadores de grandes aspirações: Frankenstein criou a vida, e o capitão conquistou o Polo – eles compartilham também das desventuras resultantes: o atormentado e moribundo doutor é perseguido pelo remorso e pela própria criatura; seu companheiro foi abandonado no deserto de gelo por uma tripulação amotinada.

A existência do capitão Walton reafirma a ameaça constante da ciência sobre a vida humana. Ele dá continuidade às desventuras de Frankenstein, ainda que num campo distinto – o da geografia. A mensagem, porém, é clara: não podem conviver no mesmo lado a ciência e o monstro; a glória e a humanidade, o tético e o não-tético. A chave do enigma está nas escolhas, como se verá pela narrativa infeliz. Se no início da história os termos se posicionam de maneira desejável: positividade ao lado do médico e negatividade ao lado do monstro, durante o percurso há um câmbio graças à capacidade de escolha e reiterada inconsequência científica dos cientistas, que invertem a antinomia inicial de forma a confundir e deixar lacunas e ciladas.

Uma simples questão reuniria em si todas as respostas: o que busca Frankenstein ao iniciar suas pesquisas, o que move seus esforços? Seria capaz de interpretar corretamente as relações entre moral e ciência, escolhendo de forma adequada? Mary Shelley deixa pistas claras desde o princípio, em uma inócua autodescrição de Víctor

Sou cidadão de Genebra e pertença a uma de suas mais ilustres famílias. Meus antepassados, durante muito tempo, haviam sido conselheiros e altos servidores do Estado, tendo meu pai, inclusive, exercido várias funções públicas, em cujo desempenho firmara reputação honrada. Era respeitado por quantos o conheceram, graças a sua integridade e dedicação pública (SHELLEY, 1988, 25) (Grifo nosso).

A forma como o narrador descreve seu pai e seu caráter honrado, demonstra seu conhecimento do que seria ético e **tético** na sociedade: honradez, integridade e dedicação pública, sinônimos para o respeito ao semelhante e às regras que ordenam a sociedade. Seria Victor naturalmente seu herdeiro?

A resposta se explicita na apreciação de outra personagem de seu círculo, também portador de grande integridade moral: o amigo Clerval a quem Victor descreve como um seu oposto. Ainda que compartilhem a idade e interesses, suas ambições estão em outro lugar: *Clerval preferia ocupar-se do aspecto moral das coisas. [...] Almejava tornar-se um daqueles que deixaram **nome na história**, como arrojados ou ditosos **benfeitores da humanidade*** (SHELLEY, 1988, 31) (Grifo nosso). Frankenstein está ciente de que existe uma possibilidade de escolha para os ambiciosos da imortalidade social: a benfeitoria à humanidade.

Porém, nada pode estar mais distante de suas inclinações, obcecado pelos segredos *dos céus e da terra*. Independente do tema que o absorvesse, fosse *a substância das coisas, o âmago da natureza ou os mistérios da alma*, seu avassalador desejo de conhecimento só se satisfaria na descoberta *das origens*, que ele identifica como *segredos metafísicos* (SHELLEY, 1988, 31) (Grifo nosso).

O jovem pesquisador não tem escrúpulos nem na escolha de temas, nem quanto à literatura de que se utiliza. Porque o que ele descreve de maneira suave como metafísica é, na verdade, uma curiosidade pelo ocultismo. Seguia conscientemente na contramão; retornando a um ponto anterior ao seu tempo, pugnava por uma excentricidade considerada pelos seus mestres algo risível, frente ao *moderno sistema científico*. A Metafísica perdera espaço para a ciência experimental, cujos alicerces seriam mais robustos *que a doutrina antiga, visto que os conceitos desta eram utópicos, ao passo que os da moderna eram reais e práticos* (SHELLEY, 1988, 33).

Portanto, já de partida o jovem cientista se demonstra dirigido a temas mais “utópicos”: a riqueza era uma finalidade secundária, mas **quanta glória** haveria de coroar a descoberta que permitisse banir a doença do organismo humano, tornando o **homem invulnerável a todas as mortes**, salvo a provocada pela violência! (SHELLEY, 1988, 34) (Grifo nosso). Nenhum dos valores comuns – riqueza, honra, moral, o seduzem: é a imortalidade, física e social, que o seduz. A vaidade exacerbada que o faz tentar ser maior e atentar contra as forças metafísicas: (Natureza, Deus) é que o torna vítima destas mesmas forças, na figura do monstro por ele criado.

Como o Prometeu a quem é comparado no título⁵⁶, o jovem Victor enfrenta os deuses e a natureza; no entanto, para esse **Prometeu Moderno**, o fogo do conhecimento se demonstra perigoso, porque se alastra e devora os humanos. O conhecimento pode agir como um parasita que destrói seu portador, pois tem uma vida própria e uma sede implacável, conclui o monstro em conversa com seu criador: *como é estranha a natureza do conhecimento! Ele apega-se à mente, uma vez adquirido, e ali fica como o líquen na rocha* (SHELLEY, 1988, 115) (Grifo nosso).

De fato, o poder do conhecimento sobre um caráter ambicioso como o de Frankenstein dirige necessariamente ao mal, a quem se associa de bom grado: a **evocação de espíritos ou demônios**, o exorcismo, eram promessas prodigamente esbanjadas pelos meus favoritos, que eu procurava tornar realidade (SHELLEY, 1988, 34) (Grifo nosso).

Paradoxalmente o monstro se identifica do lado moral. Na narrativa de suas desventuras, destaca a experiência de acompanhar

56 Prometeu é reconhecido como o titã que proporcionou à humanidade a civilização. O fogo que trouxe dos deuses – e que iguala homens e divindades – é um fator civilizador, que proporciona aos homens a submissão da natureza (VERNANT, 2018; VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2014). Esse caráter industrioso do titã faria dele um personagem caro ao industrialismo moderno, considerado por Karl Marx como fomentador do progresso (BERMAN, 1989).

à distância uma família bem pobre, mas moralmente impecável, através da qual aprendeu rudimentos de moral e habilidades sociais; a força da união entre seus membros, seu convívio amoroso fê-lo desejar também para si iguais com quem formaria sua própria sociedade (SHELLEY, 1988, 116).

A solidão é a grande queixa deste inominável, fruto da ambição desmedida de um homem que se torna uma caricatura do poder divino de criar, mas não tem a mesma habilidade de nomear. Não é preciso dar nome a alguém ao qual ninguém pretende se dirigir. O nome criaria socialmente um *ser* que não se denomina senão como monstro.

A paródia macabra de Adão que se representa em sua existência é uma constatação do próprio “monstro”:

Tal como Adão⁵⁷, eu não era ligado por qualquer elo a outro ser existente, mas suas condições eram bem diversas das minhas em todos os sentidos. Ele fora produzido pelas mãos de Deus como criatura perfeita e feliz, sob a proteção de seu Criador, tinha faculdade de comunicar-se com seres de natureza superior e beber-lhes o conhecimento, mas eu era desgraçado, desamparado e só. Muitas vezes considerei Satã como um símbolo mais adequado à minha condição. De fato, não raro, como ele, o fel da inveja me espicaçava ao ver a felicidade dos meus protetores (SHELLEY, 1988, 124) (Grifo nosso).

O monstro lê corretamente sua situação: ao contrário dos homens, que foram criados por Deus e a quem foi dado o poder sobre a natureza, ele foi criado de maneira sacrílega, totalmente desprotegido e posteriormente abandonado e só. Sua inveja do homem e sua mágoa contra seu criador acabam por aproximá-lo bem mais de Satã; mas ele se humaniza ao longo da narrativa, optando pela

moralidade apreendida em seu desejo de humanizar-se. Repetindo o comportamento de Adão o *ser* pede uma companheira.

Frankenstein recusa; não de pronto, mas em momento bem posterior. Justifica-se pelo medo de dar origem a uma raça de seres malditos, maculando seu nome: *Estremeci de pensar na condenação que as gerações futuras poderiam fazer recair sobre mim* (SHELLEY, 1988, 161). Sempre os interesses de fama e glória permeiam e decidem as atitudes de Frankenstein. E é provavelmente este mesmo desejo que o impede de destruir sua criação. Em momento algum ele cogita seriamente fazê-lo. O fim do monstro representaria a destruição de seu legado. Sua derradeira luta com o *ser* é uma perfeita ilustração

Eu ardia de fúria e meu desejo era sair no seu encalço e jogá-lo no oceano. **Arrependi-me de tê-lo deixado partir.** Devia ter entrado em luta mortal com ele, **opondo à sua força descomunal todo o poder da minha razão.** Entretanto, deixara que se fosse e voltasse à terra firme (SHELLEY, 1988, 164) (Grifo nosso).

Por que Victor Frankenstein não consegue dar fim à criatura? Pelo mesmo motivo que justificou sua narrativa e o processo de criação do monstro – seu desejo de glória. É a sede de saber e glória que o impele contra a moral e faz dele um emulador profano da obra divina. Ele reconhece na criatura a monstruosidade de não ser humano. No entanto demonstra-se incapaz de perceber o monstro em que ele mesmo se transformou e verdadeiro responsável pela destruição de sua família.

A vaidade que o acompanhou em todas as desventuras, permanece no momento de morte – é ainda o legado que o preocupa. **Compraz-se com a possibilidade de que sua desgraça sirva de lição para alguém.** Pretende que sua história seja tornada pública, atingindo assim a imortalidade desejada. Nas derradeiras palavras ao capitão, demonstra remorso ao afirmar o receio *de que a sobrevivência do monstro signifique a continuidade do mal*. Prossegue ainda

com os conselhos dignificantes sobre buscar a felicidade *num viver tranquilo* sem se deixar dominar pela *ambição, mesmo que seja essa, aparentemente, construtiva, de distinguir-se no campo da ciência e dos descobrimentos*. A vaidade se impõe, no entanto, após este rápido momento de lucidez. A ambição científica, "aparentemente construtiva" deve ser evitada (??)... Não, com certeza não! É a conclusão do seu discurso edificante: *Mas por que falo isto? Na verdade, se eu me arruinei nessas esperanças, pode ser que outro seja bem sucedido* (SHELLEY, 1988, 211) (Grifo nosso).

SCIENCE *MUST GO ON*

Frankenstein teve sucesso imediato; resultante das qualidades literárias de sua autora, sem dúvida, mas também por ecoar os temores de sua sociedade. Trata-se de um dos primeiros trabalhos de ficção em que a ciência é protagonista, pondo em questão seus padrões morais. A obra abre espaço a temas que povoavam o imaginário popular acerca do cientista e suas práticas, reais e imaginárias: profanação de túmulos e corpos, desrespeito aos tabus, ambição desmedida.

Por outro lado, é de notar-se que nenhuma referência ou personagem religiosa tem destaque na narrativa, principalmente se considerados os infortúnios vivenciados de tantos enterros. Não há uma instância moral aparente, no que se indicia um vácuo discursivo da Ordem moral, que a obra representa sem discutir. Pode-se atribuir este fenômeno à supervalorização romântica da natureza (associada ou não a Deus) como poder supremo; também importante seria o anticlericalismo iluminista, que difundira a crítica e descrença na moral e instituições religiosas; finalmente, os avanços das ciências da natureza punham em xeque os tabus, como percebemos neste livro.

Mesmo assim a moral e ética estavam ainda bastante associadas às instâncias religiosas; e o silêncio sobre elas torna-se ainda mais revelador.

Se o cientista se arrogava tais poderes, é porque vivia em um momento em que as interdições morais (FOUCAULT) perdiam representatividade e sustentação discursiva. As questões desse viés giram em torno da *virtú* social: honra, responsabilidade pública. A laicização da Ordem parece, desde **Frankenstein**, impor-se sobre uma anomia, o que se demonstra ainda mais pungente na dubiedade moral do Dr. Jekyll, de Stevenson.

HENRY JEKYLL: O CIENTISTA É O MONSTRO

Bem posterior à saga de **Frankenstein** (1818), **O Médico e o Monstro** (1886) é outra das grandes narrativas fantásticas divulgadas pelo cinema. Como seu congênere, ela colabora na entronização de um mítico “cientista louco” que povoa nosso cotidiano desde a infância, como vilão inescrupuloso e cruel.

Obra de maturidade de um já famoso Robert Louis Stevenson (1850-1894), que contava então trinta e seis anos e sucesso literário alcançado no ano anterior com **A Ilha do tesouro**. Encontrava-se, portanto, muito distante da inexperiência da jovem Mary Wollstonecraft Godwin (Shelley), que tivera seu *début* literário com apenas dezanove anos. Stevenson oferece um trabalho esteticamente mais elaborado, cuja profundidade dos personagens torna ainda mais visível a ascensão social dos cientistas, após 68 anos de literatura e história. Novamente a inventividade do escritor foi ao encontro dos anseios de seu tempo: o livro o tornou famoso, e junto com **Frankenstein** e **Drácula** está entre os maiores clássicos do gênero.

A história do cientista que se divide em duas personas: um médico e um monstro, é bastante conhecida. Mas as minúcias originais do clássico merecem atenção. A trama se desenvolve em torno da crise moral personificada no médico e pesquisador de meia idade Dr. Henry Jekyll, celebrado avatar moral da sociedade que, em busca da vitalidade e juventude perdidas após mais de cinco décadas de vida, produz uma fórmula que promete a juventude, mas faz dele um monstro.

A história é narrada em terceira pessoa por um amigo íntimo, o Dr. Gabriel John Utterson – descrito como um advogado fleugmático – que reúne as várias peças do quebra-cabeça que se apresenta nas inexplicáveis mudanças e atitudes de seu velho amigo. Dentre elas se encontram um testamento em nome de um estranho e desconhecido Mr. Hyde; a desconfiança da comunidade científica em relação às novas e secretas pesquisas do doutor; o surgimento do próprio Mr. Hyde, animalesco e instintivo na aparência e comportamento; e a improvável intimidade entre o médico e o homem cujo comportamento amoral e violento chama atenção de todos: incluindo a polícia, para as relações entre ambos. Todas estas situações que, individualmente não têm sentido, serão alinhadas pelo advogado em busca de explicação do fenômeno que Jekyll se nega a desvendar.

O encontro desses seres tão diferentes: o médico extremamente racional e de ótima índole e moral, e o ser cuja bestialidade se descreve até mesmo na aparência, e que demonstra grande poder sobre aquele homem íntegro e destacado, não faz sentido de início. Ao longo da narrativa, no entanto, Utterson começa a revisar a imagem que tinha de Jekyll, baseado em suas novas atitudes e confissões involuntárias; uma nova personalidade: a verdadeira, vai se impondo à vista, e o advogado descobre que Jekyll sempre usara uma máscara moral, que não o representava de fato.

A escalada das atitudes violentas de Hyde (a verdadeira personalidade e desejos de Jekyll), põe em risco a imagem construída

por toda a vida e leva a uma decisão drástica: temendo a prisão e desonra, decide tirar a própria vida. Numa carta final – sempre o desejo de posteridade – explica a Utterson todo o processo de criação de Hyde. O desejo de manifestar, sob controle, seus impulsos morais menos recomendáveis levava à criação de um soro; no entanto o resultado é oposto, proporcionando a Hyde uma vida própria, até tornar-se a personalidade dominante.

É exatamente esse o intuito do testamento, garantir a Hyde condições de sobrevivência quando Jeckyll finalmente desaparecesse. No entanto, a consciência de que permaneceria na forma grotesca do monstro, associada ao desejo de proteger a reputação científica, fazem com que ele se decida pelo suicídio. Assim se encerra essa história em que novamente se associam a ficção científica, metafísica e o horror, com o agravante, bastante sintomático de sua sociedade, que o cientista e o monstro sejam uma só pessoa.

A ambiência cotidiana se afasta completamente dos tons góticos que de certa maneira ainda criam sombra na existência de Frankenstein, com suas fugas para a floresta, aparições, mortes com requintes de sadismo. Stevenson apresenta um homem comum em sua vida diária, verdadeiro pilar da sociedade, mas que no período noturno libera seus instintos e atua de maneira monstruosa aproveitando-se da fragilidade dos populares e prostitutas. Jeckyll é um vitoriano desnudado.

O horror aqui se constrói em uma situação quase totalmente verossímil: um homem desregrado que abusa de pessoas socialmente fragilizadas, justificado pelo disfarce de uma aparência monstruosa. O que provoca angústia é a constante dúvida e ambivalência – sempre próxima de uma solução, bastando apenas a possibilidade de **ver** a verdade, que é Hyde

se pudesse, nem que por uma vez só, pôr-lhe os olhos em cima, **parecia-lhe que o mistério se havia de esclarecer, e desvendar-se claramente, como sucede às coisas misteriosas quando bem examinadas** (STEVENSON, 1971, 27) (Grifo nosso).

Também aparentada ao romance policial (que como se sabe, foi inaugurado pelo mestre do terror, Edgar Allan Poe), a narrativa de Stevenson assusta pela proximidade do real. Ao longo da trama tem-se uma variedade de temas e tramas como suspense, violência desmedida, mistérios e – eis aqui o toque metafísico – paralelismos entre Hyde e o grande inimigo da humanidade. Desde o início ele é comparado às hostes infernais: orgulhoso *como Satanás* (STEVENSON, 1971, 13); envolto em uma *névoa que lhe ocultava o mistério*, atrás da qual se escondia *a figura definitiva dum demônio* (STEVENSON, 1971, 22).

O relato, sempre testemunhal como reforço da credibilidade, inicia já pela apresentação de Hyde, nos termos nada elogiosos já vistos. A história começa quando um Richard Enfield, narra ao seu amigo Utterson, estranhos acontecimentos envolvendo aquele ser que descreve em palavras pouco lisonjeiras: *não era bem um homem*, pois na cena presenciada por ele fora extremamente violento com uma garotinha, parecendo-se mais com um demônio (STEVENSON, 1971, 12). A descrição de Hyde pende ao animalesco, tanto no comportamento: *Saltou como um macaco; [emitiu] um guincho medonho, perfeito terror animal, ululou pelo gabinete* (STEVENSON, 1971, 87-90), quanto pela descrição física: *[suas mãos] eram secas, encordoadas, ossudas, dum tom escuro, e sombreadas por uma espessa camada de pelo* (STEVENSON, 1971, 129). Em seguida é apresentado o contraponto a Hyde, *um modelo de virtudes*, pessoa muito *festejada* socialmente: o médico (e cientista) Henry Jekyll (STEVENSON, 1971, 15).

O cientista vem apresentando comportamento bastante estranho, e o relato do Sr. Enfield sobre um episódio violento torna apreensivo o Sr. Utterson, seu sincero amigo. Em busca de ajuda recorre a outro amigo de Jekyll, o também médico Dr. Lanyon – contraponto óbvio ao médico/monstro, pois descrito como *pessoa cordial, saudável, animada, de faces rubicundas, cabelo prematuramente embranquecido e gestos decididos e impetuosos* (STEVENSON, 1971, 23).

Em tudo afeito à moralidade e aos costumes, ele imediatamente declara sua desconfiança e afastamento do colega: *há mais de 10 anos Henry Jekyll se tornou misterioso para mim. Principiou a transviar-se. Portanto, como cientista que transviou, ele está envolvido em uma trapalhada pouco científica* (STEVENSON, 1971, 24) (Grifo nosso).

Paralelamente a esta caracterização comportamental (ética) a descrição física de Jekyll insinua uma personalidade totalmente oposta ao modelar Lanyon, pois Jekyll é um *homem grande, bem construído, de cara lisa, orçando pelos cinquenta, de expressão um nadinha velhaca, mas inteligente e bondoso* (STEVENSON, 1971, 37) (Grifo nosso).

Perceba-se pela parte grifada uma característica inesperada em alguém de sua posição. Se um primeiro médico (anônimo) fora definido como *o protótipo do médico: sem idade definida nem cor particular, [...] e tão sensível como uma pedra* (STEVENSON, 1971, 12), podemos inferir que a imagem ideal à época seria a de um ser tão **asséptico** como **insensível**; mas sem dúvida alguma, **sério e consciencioso da importância de seu papel**, como o Dr. Lanyon.

Enquanto o Dr. Lanyon e o Sr. Utterson nos são apresentados como personagens planas: *perfeitos respeitadores de si próprios e cada qual do semelhante* (STEVENSON, 1971, 24); Jekyll tem facetas que apenas se insinuam na expressão facial, onde transparecem intenções ilícitas (*nadinha velhaca*); seu próximo é Hyde, descrito como alguém que apresenta *uma espécie de indiferença zombeteira*, quando acusado de tentativa de assassinato de uma criança de 10 anos (STEVENSON, 1971, 13).

De maneira parcimoniosa Stevenson vai lançando as parcelas de informação/imagem, que aproximam Jekyll de Hyde, e o distanciam de seus conscienciosos colegas. A ênfase dada à indiferença de Hyde pela vida humana, ao contrário de Lanyon e Utterson, se insinua em Jekyll; a narrativa vai apontando sutilmente a falsidade

da superfície, que deixa entrever nas expressões uma personalidade de pouco apreço pela moral. O monstro interior não é algo excepcional, mas antes uma natureza escondida, que se revela em Hyde.

O momento de crise acontece quando Hyde se torna um assassino. Após chegar ao cúmulo imoral e não-tético (um **médico** deve **salvar vidas**), é necessário enjaular Hyde; e Jekyll passa por uma aparente transformação que faz desaparecer (temporariamente) o monstro

Agora que aquela **má influência** acabara, começou para o Dr. Jekyll uma **vida nova**. Saiu de sua reclusão, renovou relações com os amigos, tornou-se outra vez o **hóspede familiar e o anfitrião generoso**; embora já fosse conhecido pela sua **caridade**, distinguia-se agora pelos **sentimentos religiosos**. Tornara-se **diligente**, saía muito, **praticava o bem**. **Lia-se-lhe no rosto prazenteiro a consciência satisfeita de quem é útil aos seus semelhantes** (STEVENSON, 1971, 63-4) (Grifo nosso).

Ao que se percebe no trecho, a dubiedade de comportamento demonstrada por Jekyll se explicava – na visão otimista do Sr. Utterson – pela má influência de Hyde, e para o observador Dr. Lanyon, por um transvio voluntário ocorrido há mais de 10 anos. A verdade, que é a dubiedade moral de Jekyll, ainda não veio à luz.

Já quanto ao criador de Hyde, não tem nenhum remorso. Antes, considera-se um grande cientista por sua descoberta, e revida as observações do Dr. Lanyon como uma falta de visão ou de coragem para experimentar. Atribui ao *pedantismo livresco* – ou seja, o compromisso com as tradições – sua incapacidade de reconhecer suas conquistas, intitulado erroneamente a **sua ciência de heresia** (STEVENSON, 1971, 38). Uma ciência própria, uma ética também pessoal; o Dr. Jekyll se coloca em posição superior à dos comuns mortais.

Este embate entre os dois médicos representa um momento de crítica ainda mais significativa, porque vinda de outro cientista:

Dr. Lanyon, um médico respeitado e ético. Ele representa o que se entendia como **ideal de comportamento científico**. Sua definição do transvio de Jekyll é alarmante, porque está alertando para os perigos da falta de ética, subliminar às práticas do criador de Hyde: e mais tarde percebemos que o Dr. Lanyon tinha razão.

Hyde, a criatura, é também uma imagem que mostra o que deveria esconder (*to hide*). As descrições físicas nesta obra estão diretamente relacionadas à personalidade; inspiradas numa ciência muito em voga, a fsiognomia, dão a ler a personalidade das pessoas pelas características do rosto. A descrição física de Hyde traz impressa a “marca da maldade”:

Hyde era pálido e baixo; **dava a impressão de disformidade sem, todavia, se poder indicar onde**, e tinha um **sorriso antipático**. Comportara-se diante do advogado [Sr. Utterson] com um misto **aflitivo de timidez e arrogância; a voz era áspera, silvante, e, de certa maneira, irregular: tudo argumentos contra ele. Mas nada disto seria suficiente para explicar a repugnância, a aversão e até o receio** com que Utterson o contemplara (STEVENSON, 1971, 31) (Grifo nosso).

Essa aparência indefinidamente assustadora, é a personificação da alma de Henry Jekyll⁵⁸, que só se revela pela confissão *gran finale*. Neste momento assume sua verdadeira face **amoral**, pela escolha de permanecer Hyde, mesmo cômico de seus crimes. Sua declaração de interesses invoca Victor Frankenstein, quando afirma abraçar as promessas de um **novo campo de conhecimentos** capaz de trazer **fama e influência**; também como Victor faz uso de saberes secretos, cujo sucesso superou o cartesianismo, de maneira a fazer vacilar **a descrença em Satanás** (STEVENSON, 1971, 110-11) (Grifo nosso).

58

Difícil não lembrar d'**O Retrato de Dorian Gray** (WILDE, 1890) de Oscar Wilde, obra contemporânea e de temática semelhante. O jovem protagonista deseja controlar sua imagem pública e para isso realiza um pacto obscuro que transfere para a pintura que o retrata toda a devassidão e decadência física, enquanto sua imagem permanece inocente e jovem. Em ambos os livros está-se tratando da dubiedade moral dos vitorianos.

Esse conhecimento científico de sucesso imediato e alto custo para a humanidade demonstra-se moralmente caracterizado, como em Mary Shelley: algo demoníaco que promete a glória, mas faz perder “a alma”.

Também desejoso de posteridade, Jekyll busca encontrar seu “capitão Walton”: um discípulo. Tenta seduzir o Dr. Lanyon com as promessas de sucesso, prestígio, conhecimento inestimável: em síntese, poder. Mas o colega, como seu nêmesis e contraponto identificativa e repudia a malignidade do comportamento – e da ciência – representados por Jekyll.

A carta final deixada por Jekyll apresenta aspectos interessantes, e pensamento efetivamente científico, onde Stevenson aborda questões identificadas por Freud e a psicanálise. Jekyll afirma que seus estudos científicos foram atraídos *à mística e às coisas transcendentes*, através das quais seus conhecimentos se ampliaram profundamente, sobretudo em relação às questões morais sobre as quais se debatia diariamente. A busca de compreender sua oscilação moral, e a insatisfação com a rigidez moral de sua sociedade, levou a descobertas surpreendentes

Em cada dia, as duas partes da minha inteligência, a moral e a intelectual, atraíam-me mais e mais para esta verdade, cuja descoberta parcial fora em mim condenada [...] que **o homem não é realmente uno, mas duplo**. Digo duplo, porque o estado do meu conhecimento não passa além deste ponto. **Outros poderão prosseguir, outros exceder-me-ão nestes limites;** mas atrevo-me a conjecturar que o homem será um dia caracterizado pela sua constituição multiforme, incongruente e cheia de independência (STEVENSON, 1971, 116-17) (Grifo nosso).

De fato, Stevenson intuiu, ou teve contato com noções de uma psique que apenas alcançaria forma na obra de Sigmund Freud: a divisão da personalidade entre o consciente e o inconsciente, as pulsões instintivas e seu poder sobre nosso comportamento. O Dr. Jekyll de fato não se equivocou em sua teoria, como também

previu que o homem se caracterizaria posteriormente por uma constituição multiforme, da/sobre a qual não possuísse conhecimento ou controle. Essas afirmativas, à época impressionantes, são associadas à manifestação de uma ausência de culpa, e à certeza de eternidade pelo seu trabalho; sua fé na ciência se reafirma, ainda que proponha uma retomada da metafísica para fazer avançar o conhecimento.

É curioso que em ambos os livros a metafísica seja responsabilizada por avanços inimagináveis: a criação da vida; a descoberta da pluralidade de pulsões e comportamentos do ser humano. No entanto, se os monstros criados por essa ciência mesclada ameaçam a humanidade, o convite a que a metafísica seja também reconsiderada pelos saberes positivos parece se apresentar como um subtexto discursivo do Fantástico. Se estes cientistas nela encontram a decadência moral e física, mais tarde será através da sua integração aos saberes positivos que van Helsing (na contramão da história das ciências positivas) torna-se o salvador da Nação.

No final, recai sobre Hyde a escolha do suicídio, pelo medo de ser enforcado; com ele vão também o doutor e sua reputação, que tanto prezava. O cadáver suicida de Hyde e a carta de Jekyll atam moralmente o criador e a criatura, para escândalo da sociedade e júbilo da vaidade científica de Henry Jekyll.

JEKYLL, UM VITORIANO

O livro de Stevenson se caracteriza pela dubiedade dos personagens, frequentemente transitando entre o bem e o mal; esse trânsito, no entanto tem gradações diferentes, podendo ser máximo, como no caso da dupla central, ou sutil, como é o caso do advogado Utterson. É claro na retórica moral expressa na obra, que o que distancia o bem do mal é a escolha.

A caracterização dos personagens tanto no físico, como na personalidade e comportamento, é bastante expressiva neste aspecto. Por exemplo, tético é o advogado Utterson, descrito como

pessoa de fisionomia severa, jamais iluminada por um sorriso: **frio, concentrado, lento na fala e nas opiniões**; magro, alto, **parcimonioso e melancólico**, mas, **de certa maneira, simpático, apesar de tudo**. [...] **Para com os outros mostrava-se condescendente. Às vezes sentia admiração, inveja quase, por certos espíritos febrilmente embrenhados nos seus erros**; e, em todos os casos, pendia mais para os socorrer do que para lhes dirigir censuras. **"Incluo-me para a seita dos cainitas"**, costumava dizer: **"Deixo o semelhante degradar-se por sua própria conta e risco"** (STEVENSON, 1971, 7-8) (Grifo nosso).

Esse comedido benfeitor da humanidade encontra em sua bondade espaço para empatizar com os "pecadores", que costuma socorrer. Na ausência de personagens religiosos, o advogado personifica a lógica cristã de odiar o pecado, mas amar o pecador. A narrativa insinua, no entanto, uma certa atração pela transgressão, sublimada (numa conceituação freudiana) pelo esforço de recuperar os decaídos.

No polo oposto temos o Dr. Jekyll, socialmente reconhecido por suas virtudes e seu comportamento social impecável; e que ao final da obra se revela um monstro, criador de outro. Sua atração pelo abismo, no entanto, é voluntária; não há em sua biografia nada que justifique a opção pelo mal. Ele tem total consciência disso, afirmando ter nascido em ambiente saudável e feliz, onde notou desde cedo sua **profunda duplicidade de caráter**. Mas em busca de realizar os *altos propósitos que visava*, aprendeu desde a infância a escondê-los, mais por vergonha de seus objetivos, **que da degradação dos pecados**; em busca de defender a natureza ambígua e a vontade oscilante entre os objetivos espúrios e a preocupação social, ele constituiu voluntariamente uma cisão moral/comportamental,

e como resultante dessa dubiedade moral, afirma ***ia-se cavando em mim, mais do que na maioria dos mortais, esse profundo fosso que separa o mal do bem e divide e compõe a dualidade da nossa alma***" (STEVENSON, 1971, 115-6) (Grifo Nosso).

A crítica à sociedade vitoriana aí presente tem aspectos muito importantes, principalmente porque alinhados a descobertas da psicologia, então em seus primeiros passos. A sociedade repressiva em que viviam estes personagens obriga a adaptações (e cria patologias) que seriam posteriormente denominadas neuroses e psicoses. No campo da psicose poderíamos identificar Hyde, que se apresenta como uma alegoria de algo que estava escondido e que veio à tona através do misterioso elixir.

A cisão de alma representada pela psicose neste caso, é apenas aparente, uma vez que haja consciência e decisão deliberada nesse processo. Trata-se da verdadeira face do médico, recalcada por uma moral identificada como excessivamente puritana. Num sentido psicanalítico, a revelação de Hyde poderia representaria a reunião das partes, e o processo de cura do paciente. No entanto, como vimos, essa sociedade não possibilita a convivência entre os lados divino e instintivo do homem.

Uma outra forma de moral, aparentada à neurose, se desvela em outro personagem que, apesar de também consciente de suas fragilidades, encontrou uma forma de convivência através da transferência e sublimação. O Sr. Utterson, que se satisfaz no voyeurismo dos desvios morais alheios, afirmando-se membro da seita dos "Cainitas"⁵⁹. Pela desculpa do cainismo ele retira do livre-arbítrio a responsabilidade pelos maus caminhos trilhados pela humanidade, para atribuí-los ao imperativo de cumprir com desígnios superiores.

59 Os cainitas – os seguidores de Caim (o assassino do irmão Abel, no livro do **Gênesis**) seriam gnósticos heréticos do século II d.C. que, partindo de um revisionismo textual anti-javéico, atribuíram a Caim um ascendência diversa: outra entidade o teria criado e incumbido de assassinar Abel, fazendo de seu fratricídio manifestação de sua submissão aos desígnios dessa entidade (TEIXEIRA, 2011).

Dessa maneira, a sensibilidade de Stevenson para com os desvios morais, também demonstra certa complacência para com a fragilidade humana. Assim, seja por características próprias do autor, e muito possivelmente pelo desenvolvimento dos saberes da Psiquê, a monstruosidade maior nessa obra é o lado escuro da humanidade, aquele que não se demonstra à luz, que é reprimido pela moral, mas que dirige boa parte de nossas ações. A metafísica e mesmo a atuação monstruosa, têm pequena participação nessa narrativa quase realista.

O que está em questão é a “dubiedade da alma humana”, como bem nos colocou o Dr. Jekyll; mas também a animalidade de uma destas partes. A discussão de temas contemporâneos propostos pela ciência: as origens compartilhadas com os primatas, na Teoria da Evolução das Espécies, que muito chocou (e ainda choca), por desassemelhar o homem de sua essência divina (como quer a Bíblia), e rebaixá-lo ao nível de animais (e raças) inferiores “moralmente”, como os macacos: totalmente comandados pelos instintos mais básicos da raiva, fome e sexo⁶⁰.

Portanto, se no contexto vitoriano um cientista (Darwin) é o responsável por uma teoria que escancara o aspecto animalesco do ser humano, na ficção é também um cientista quem irá comprová-la, e ser por ela vitimado. Nada mais adequado para uma Inglaterra vitoriana, afrontada a todo momento por cientistas amorais, do que fazê-los provar de seu próprio veneno.

60

É evidente a crítica à teoria de Darwin, o que se repete em outras obras como o conto “O homem que andava de rastros” (1923), de Sir Arthur Conan Doyle, criador do detetive Sherlock Holmes. O mistério em questão é o estranho câmbio de comportamento e mudanças físicas vivenciados por um renomado cientista, que culminam em seu desaparecimento. A explicação: enamorado de uma jovem, o homem de meia idade decide experimentar uma fórmula vinda de Praga, criada por um Dr. Lowenstein e cuja base seriam hormônios extraídos de macacos. Junto com a vitalidade juvenil desejada, vinha também a caracterização simiesca e o descontrole moral, que assustaram o paciente e o fizeram esconder-se (CONAN DOYLE, 1982).

A morte de Jekyll representa a solução retórica necessária a um *happy end* moralizante, afirmado pelo seu insucesso e pela necessidade (nos derradeiros dias) de se voltar para o lado divino, como forma de encontrar a paz. As palavras com que conclui sua carta indiciam, porém, a possibilidade/necessidade de uma aproximação e talvez um equilíbrio entre estes aspectos, a ocorrer no futuro.

Finalmente, no tocante ao lócus da ciência em **O Médico e o Monstro**, percebe-se um grande avanço em sua localização social, principalmente se comparado a **Frankenstein**. Os médicos são aí representados como seres de comportamento adequado, sendo alguns de elevado teor moral, como o Dr. Lanyon. Participam assim, do “lado de cá”, da linha divisória da moral. Ainda há espaço, porém, para cientistas que ameaçam a humanidade, como o Dr. Jeckyll, sempre sedentos de glória.

Evidencia-se na década de 1880, tanto na História quanto na Literatura, a escalada social do cientista na moral social: o médico ainda representa (mas não só) o monstro, passando a ser debatido e a debater, em situação privilegiada, a respeito das questões éticas da sociedade, onde seu espaço de ordenador moral cresce visivelmente. A postura anterior de criador de monstros será definitivamente redimida em **Drácula**.

6

“ECCE HOMO”:
UM NOVO CIENTISTA PARA
UMA NOVA SOCIEDADE



*Há dezenas de anos que nós só
falamos de sexo fazendo pose.*

*(Michel Foucault -
História da Sexualidade)*

Após o percurso evolutivo das relações entre o cientista e a sociedade vitoriana, tal como apresentado pela Literatura Fantástica ao longo do século XIX, chegamos a **Drácula**. No final do século, sendo 1897 a data de publicação, o cientista parece ter ouvido as propostas de Jeckyll, e associou o uso da metafísica no tratamento dos males enfrentados; paralelamente se percebe também que ele trata doenças a partir de um referencial de “sanitarização” moral da Sociedade.

Novamente temos dois cientistas em papel de destaque, o Dr. Seward, que cuida de um asilo de loucos, e o Dr. van Helsing, especialista em doenças denominadas obscuras. O primeiro deles é um cientista de comportamento previsível, enquanto o outro se apresenta como pessoa de grandes poderes de cura, atrelados a um comportamento abstruso. Se por um lado, o Dr. Seward representa o apogeu do positivismo – e seu asilo de loucos, a Modernidade em forma de cura – o holandês é seu contraponto, sendo especialista em doenças desconhecidas, cujo tratamento deve associar a medicina à metafísica. No correr da narrativa torna-se patente a falência do positivismo representado por Seward; e van Helsing é o único capaz de se contrapor ao vampiro (a causa das doenças obscuras) justamente porque ambos, van Helsing e Drácula, encontram suas forças na metafísica.

Há que notar-se, finalmente, a ampliação do número e forma de personagens que transitam dos dois lados do espectro moral. Estrangeiros, como van Helsing e Drácula; mulheres como Mina e Lucy, e os loucos representados por Renfield. À exceção da loucura masculina, e da luxúria feminina, aos estrangeiros do lado certo do mundo e mulheres bem comportadas é possibilitada a redenção. A crise é da sociedade britânica (a Nação), que se encontra ameaçada por diversos elementos, figurados no romance como monstros invasores, caso do vampiro; mulheres indomáveis como Lucy; e loucos lesa-pátria como Renfield.

Drácula associa política interna e externa, revoluções sociais (como a ascensão das mulheres no mercado de trabalho e na sociedade), a expansão do sanitarismo pela popularização dos asilos de loucos, e o medo vitoriano da sexualidade, principalmente feminina. Todos estes elementos são costurados em uma trama bem elaborada que renova uma temática já clássica: o vampirismo, atualizado para as questões prementes do fim do século.

Como teatro de representação dos dramas morais vividos por uma sociedade, a obra de Stoker torna-se uma grande e importante vitrine das questões que assombravam a sociedade vitoriana, assolada pelo esgotamento do Imperialismo, e pela Modernidade no *fin-de-siècle*. Essas questões foram condensadas em uma alegórica patologia metafísica – o vampirismo.

DOENÇA X SANIDADE

Discutir os aspectos relacionados à doença e à sanidade, como descritos na obra, é um traço fundamental (e pouco estudado) desta análise: afinal, os protagonistas encontram-se totalmente à mercê de uma espécie de patologia – ainda que metafísica, ou metafórica – a qual dividirá os campos, definirá papéis e será a tônica da trama tornando-se, portanto, o ponto de partida necessário a essa investigação sobre o significado do cientista e suas prédicas.

Drácula indicia a importância atribuída à sanidade na sociedade vitoriana: a obra demonstra a preocupação com a saúde (disciplina) feminina, frequentemente identificada como um comportamento moral adequado. O puritanismo, associado ao punitivismo, tornavam frequentes as internações psiquiátricas de mulheres com problemas derivados das pulsões sexuais não resolvidas, ou donas de impulsos sexuais muito aflorados. Os procedimentos de sanitarização

dos corpos femininos se aproximavam bastante das práticas medievais, como a trepanação, a extirpação de clitóris, entre outras monstrosidades recomendadas pela ciência moralista do período⁶¹.

O papel da sanitização moral se assemelha à punição criminal: a retirada da sociedade, a destituição da liberdade e dos direitos, o opróbrio social, a sujeição às forças normativas, à violência, tortura, perda de identidade e mesmo de humanidade. **Drácula** não exagera ao representar personagens sempre atemorizadas pela possibilidade da perda da razão, como ocorreu a Jonathan Harker, “possuído” pelas voluptuosas vampiras. Não raro, as manifestações relacionadas à sexualidade transformavam-se em diagnóstico psiquiátrico, como a Lucy vampirizada, centro das atenções de seu círculo, que se desvela em “curá-la”.

Também o desenvolvimento de teorias de diagnóstico mental contribuiu no aumento do número de doentes; mesmo porque, à época de Stoker, Freud já fosse conhecido. A terminologia freudiana chega a ser apossada por van Helsing

a ideia rudimentar que surgiu em minha mente está em pleno desenvolvimento. Dentro em breve todo o processo a transformará numa ideia clara e perfeita. Quando isto acontecer – oh, **cerebração inconsciente** – você terá que passar o quadro a seu irmão de **raciocínio consciente** (STOKER, 1985, 87) (Grifo nosso).

Ora, usam-se aqui termos freudianos, como **consciente e inconsciente**, sem que o Dr. Freud seja sequer lembrado na obra. São atribuídas a van Helsing várias descobertas pertencentes aos cientistas da época, o que faz dele *uma personalidade que revolucionou toda a terapêutica através da descoberta da contínua evolução*

61 O século XIX vitoriano foi o período por excelência da patologização do feminino; e isso em um nível tão profundo que a loucura era frequentemente associada às mulheres na forma da histeria, uma doença definida como a alteração mental relacionada ao útero. A utilização da ciência como norma moral inicia por volta dos anos 1830 atingiu seu auge justamente nos anos 1890 (LAURENCE & WEINHOUSE, 1997; Cowan, 1997).

da massa encefálica (STOKER, 1985, 305). Talvez fosse uma forma de censura às ideias sensualistas de Freud a respeito do inconsciente – constrangimento pelo qual o psicanalista teria passado durante muito tempo, e não só por parte da sociedade vitoriana. Paradoxalmente, porém, a sensualidade inconsciente detectada por ele, e que provavelmente era fruto desta mesma repressão que os vitorianos teimavam em não admitir, é aspecto fundamental em **Drácula**⁶².

É citado o criador do mesmerismo e grande contribuinte na elaboração da noção de histeria, o Dr. Charcot. O desenvolvimento da psiquiatria retirava da metafísica boa parte das moléstias anteriormente tratadas com benzições, mandingas e raizadas, graças à aceitação da existência do inconsciente. No entanto no imaginário popular, o questionamento das práticas metafísicas e da autoridade da igreja deixa um vácuo, onde não podem mais reexistir (resistir pelo existir) as certezas tradicionais; o que se propõe em seu lugar são novidades pouco convincentes e não convencionais, como a hipnose, a psicoterapia e afins, além dos secretos ritos intramuros realizados nos asilos de loucos. A ciência vai palmilhando seu espaço; a insanidade deixa de ser um “território lunar” (sendo a loucura desde a antiguidade relacionada à lua, e o louco, um lunático) para se tornar um mistério ainda mais profundo e reservado.

Em *Drácula* as pessoas vivem premidas pela dúvida: ou se está **saudável** ou se está **louco**, e a todo momento pode-se perder a sanidade. Reconhecendo o mal social que a doença acarreta, cria-se uma linha divisória que separa sanidade/normalidade/moralidade e insanidade/anormalidade/imoralidade. Essas apreensões se confundem, uma vez que a perda do bom senso e da racionalidade corresponde à perda do bom comportamento e reputação.

62 Tais aspectos repressivos são tema de Peter Gay em **A Educação dos Sentidos** – a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud (1989), em que reforçará nossa tese sobre a relação direta entre a repressão burguesa e a teoria Freudiana; e **A Paixão Terna** (1990), onde trata da normativa de uma saudável assexualidade vitoriana, tão bem representada pelo casal Harker.

Essa relação de sinonímia entre doença, comportamento e moralidade está presente em boa parte dos elementos in-sanos como Lucy, Jonathan e Renfield.

Se tantos aspectos se reúnem em um só diagnóstico, qual será o verdadeiro temor: da loucura, ou da classificação médica? De fato, estes aspectos não se desvinculam, sendo complementares; o encontrar-se louco deve-se a um diagnóstico, como também a este é devido o estar são. A partir de uma linha divisória tão tênue, os vitorianos são controlados pelo totalitarismo médico, de um lado, e o da “loucura” por outro.

A retórica moralista em **Drácula** ratifica as conclusões de Michel Foucault em seus estudos sobre a sexualidade, a repressão e a loucura, que atribuem aos poderes normativos: a religião, a medicina e a lei, o imperativo de divulgar e impor a internalização das normas sanitaristas/moralistas. Como reforçadores da norma o sistema judiciário e os asilos deveriam punir e anular os elementos desviantes, principalmente no que tange o universo inconsciente (a sexualidade e a loucura). A partir de Foucault podemos afirmar que as premissas médicas são Discursos do Poder e da Ordem (alinhados) que ordenam através de normativas excludentes. Uma Sociedade que se debate contra o irracionalismo está, portanto, sitiada pela Razão.

OS (DES)CAMINHOS DA DOENÇA

JONATHAN HARKER: A LÓGICA EM PERIGO

Sendo aspecto fundante da obra a doença e sua cura, há que iniciar por aquele que é apresentado como a primeira vítima: Jonathan Harker. O jovem e ambicioso procurador de um escritório de advocacia, é o pequeno burguês típico. Tendo por valor tão

somente sua força de trabalho, é designado para uma tarefa espinhosa: ir ao encontro de um exótico (mas obviamente rico) cliente em um país longínquo, enfrentando uma longa e perigosa viagem. A recompensa – a almejada ascensão na carreira – fortalece seu espírito para a visita a um lugar identificado por ele como “Oriental”:

Tive então a impressão de que o Ocidente ficara para trás e que agora entrávamos no Oriente. A mais ocidental das portentosas pontes que cruzam o Danúbio, cujo leito aqui impressiona por sua amplitude e profundidade, põe-nos inopinadamente em contato com as tradições do mundo turco⁶³ (STOKER, 1985, 07) (Grifo nosso).

O destaque dado ao **Mundo Turco** – historicamente um território temido – nos dá a dimensão da audácia: Harker está deixando os limites do Ocidente para adentrar no território “estranho”, estrangeiro. Afinal trata-se do Oriente, que por vários séculos fora sinônimo de mistérios, perigos inimagináveis, além de muito exotismo e sensualidade. Pacificamente ele “invade” as fronteiras daquele território, visando fins comerciais. Uma relação inversa seria, certamente, inaceitável.

O jovem viajante percebe o país como exótico, visagendo exatamente o que aprendera nos livros orientalistas que pesquisara na Biblioteca em Londres; como também pré-concebe os costumes observados como irracionalismo: *li alhures a afirmação de que todas as*

63

Destaque-se esta referência ao **Mundo Turco**. Fora justamente este o grande inimigo do Ocidente durante as cruzadas e mesmo depois um grande, poderoso e temido império até o século XIX.

Através de McNally & Florescu (1975), somos informados de que Drácula representou, como personagem histórico – e isto é citado na obra – um dos grandes avatares da resistência europeia ao poderio dos Otomanos. Vladislau teria sido prisioneiro destes, com os quais aprendera táticas perversas de guerra e tortura, como a empalação.

Apesar destes esforços, porém, o Império Otomano deixara a marca indelével de sua dominação por toda a Europa continental e, à época de Stoker, era ainda possuidor de grandes domínios no território europeu – do qual fazia parte ainda o território da Transilvânia.

Destaque-se também que a descrição das características faciais do Drácula personagem de Stoker, se aproximam mais dos turcos que dos europeus orientais – como por exemplo pelo formato do bigode e o nariz adunco – associação que se torna ideológica por aproximá-lo mais do Oriente que ao Ocidente.

superstições existentes neste mundo se originam da ferradura dos [Cárpatos], como se para lá convergissem todos os vórtices das mais férteis imaginações (STOKER, 1985, 08) (Grifo nosso). A partir de seus preconceitos Jonathan Harker vê/adentra o estrangeiro. Esse olhar está obnubilado por um binômio excludente: racionalismo/Inglaterra x superstição/Transilvânia (que, por sinal, é um país católico)⁶⁴.

Harker entende-se superior por sua origem inglesa, onde (acredita) se encontram o racionalismo e avanço científico; assim sendo, considera-se perfeitamente capaz de apreender o estrangeiro, graças à leitura do *Manual Britânico, consultando livros e mapas geográficos na biblioteca, a fim de recolher dados sobre a Transilvânia* (STOKER, 1985, 08) (Grifo nosso). A partir de seu conhecimento livresco, vai definindo e configurando aquilo que vê, sem esquecer de registrar em seu diário, para que nada seja esquecido.

Ao longo do caminho encontra coisas que não se encaixam em seus pré-conceitos: *Nessas circunstâncias tudo se tornara terrivelmente misterioso, o que para mim de maneira alguma parecia animador* (STOKER, 1985, 11). O "mistério" que envolve este povo e suas "superstições" vai de encontro aos interesses de Harker *pois na verdade [ele afirma] eu precisava por todos os meios assenhorear-me da maneira de ser daquela terra* (STOKER, 1985, 10). Conhecimento é poder. Portanto, ao compreender não ter sido suficiente recorrer à sapiência de seus concidadãos: os ingleses não sabem tudo, afinal, esbarra na impossibilidade de ver a realidade. A necessidade de adaptar-se pelo aprendizado empírico esbarra nos preconceitos da razão.

O racionalismo que trouxe da Inglaterra, juntamente com os **pré-conceitos** e informações em geral, falham no contato com o (sur)real. Não há, ao contrário do que acredita, universalidade em suas premissas racionalistas; para além da Razão e sua geografia,

64

A associação entre catolicismo e superstição era uma tópica bastante divulgada na Inglaterra desde o século XVIII (VARELLA, 2022; LIMA, 2013).

há um território em que ela não se encontra e não tem poder. As forças que aí imperam são contrárias à racionalidade; e pior, se apresentam mais potentes.

Ele se sente atraído por essa “insanidade”; afinal no estrangeiro fé e razão têm estatura equivalente para ainda se combaterem, ao contrário da Inglaterra. Após sonhos (território do irracional) nada alentadores e o encontro com manifestações culturais incompreensíveis para ele – que culminam no oferecimento, por uma velha senhora católica, de um crucifixo contra os poderes malignos – sua fé na Razão começa a vacilar, dividido entre seu conhecimento livresco e uma pontada de fé alheia.

Sua indecisão fica explícita no trecho que se segue

De pronto, eu não soube o que fazer, pois, como adepto da Igreja Anglicana, fora instruído a considerar tais objetos de certa forma como símbolo de um credo da idolatria. Mas, ao mesmo tempo, pareceu-me sumamente deselegante recusar [...] seja pelo temor da senhora idosa, seja pela numerosas e impressionantes tradições fantasmagóricas da região, seja ainda por influência do próprio crucifixo, é coisa que não me acho em condições de afirmar. Mas já não me sinto de ânimo tão leve como usualmente acontece (STOKER, 1985, 12) (Grifo nosso).

Essas advertências são comuns no Fantástico. Porém, o comportamento de Jonathan não o é: o embate entre fé e razão com que se digladiava neste momento, é precoce. Harker está adentrando os domínios do **estranho** freudiano: a sensação de angústia despertada por algo estranhamente familiar, mas ainda impossível de identificar. É com apreensão – exagerada para alguém que se julga tão racional – que Jonathan adentra este território: *Embora dominado por uma sensação bastante estranha, eu não me sentia assustado. Mas acho que, se ali surgisse qualquer outra alternativa eu a teria agarrado, ao invés de prosseguir nesta singular jornada noturna* (STOKER, 1985, 118) (Grifo nosso).

Instala-se o “reinado do terror” (em ambos os sentidos), mas também do irracionalismo. Harker não é mais senhor de sua razão. Defrontando-se com algo que vem do passado mais remoto – um Conde medieval e feudal, pertencente a uma estirpe oriental de antiga linhagem recuando aos bárbaros (Átila), pessoa de estranhos costumes e poderes metafísicos, que seguramente não possui boas intenções – Jonathan é dominado pelo medo crescente de algo inominável que sente aproximar-se. Nesse momento ele começa a crer

O que significava a virtual imposição do crucifixo, o estranho uso do dente de alho, da rosa silvestre e das cinzas recolhidas na montanha? Que Deus abençoe aquela boa, boníssima mulher que pendurou o crucifixo em meu pescoço, pois sua simples presença material já é para mim um consolo e um refúgio de segurança, sempre que vou em sua busca para tocá-lo! É extremamente singular que um objeto que me ensinaram a repudiar por questão de idolatria viesse agora a tornar-se de grande valia nesta minha terrível luta, contra a solidão e a aflição. Será que existe realmente algo em sua essência, ou será ele um elo intermediário, sempre pronto a converter-me num apoio tangível, num polo de convergência de pensamentos de simpatia e de conforto? Numa outra ocasião, se ainda for possível, estudarei este assunto e formarei uma opinião a respeito (STOKER, 1985, 39)

O inglês racionalista transforma em objeto de questionamento aquilo que não deve ser questionado: a fé⁶⁵. A sua própria, baseada no racionalismo empirista, como nos demonstrou Max Weber em **O Espírito protestante e a ética do capitalismo** (1981) e a fé católica daqueles seus últimos representantes no limiar do Oriente, ilhados entre o Islamismo e o cristianismo ortodoxo. As questões levantadas por ele serão, porém, respondidas por um cientista.

65 Stoker, irlandês, aproveita-se de Harker para construir um dilema em relação à fé protestante. O fato de que a metafísica: representada como superstição, é responsável pelos males e pela cura; e a crise vivenciada por Harker, que sai de seu ceticismo puritano para simpatizar com os signos da fé católica são uma boa oportunidade de defesa desse credo; ainda que o autor e seu alter ego, Abraham van Helsing, sejam anticlericais, não questionam a própria fé.

Questões que antes seriam consideradas como problemas para o padre agora serão problema para o médico.

A quem se atribuiria (exceto no Fantástico) a solução de um enigma como o proposto pela aparição das três vampiras senão a um curandeiro, ou padre? Descritas como *não projetando a menor sombra no chão, olhos grandes e penetrantes, os quais pareciam matizados de vermelho* possuindo *dentes de um branco fulgurante e lábios fortes*, [vermelhos] **e voluptuosos** (STOKER, 1985, 49) (grifo nosso), tais aparições seriam muito mais um caso de exorcismo que de penicilina.

Estas mulheres têm o poder de fazer com que o protagonista se arraste em uma *ânsia mórbida e aniquilante*, implorando *os beijos que seus rubros lábios lhe ofereciam* (STOKER, 1985, 59). Elas o levarão ao total paroxismo, dominado pelo erotismo e loucura. É com terror e volúpia que Harker descreve tais acontecimentos

Brilhava em seus olhos uma desvairada voluptuosidade, ao mesmo tempo repulsiva e arrebatadora, e quando voltou a curvar o pescoço, lambia os lábios trêmulos num instinto de animal. [...] pude ainda observar a farta saliva que inundava sua boca aflorar no frio escarlata dos seus lábios e intensificar o rubor de sua língua ao desdobrar sobre as arcada dos seus dentes aguçados. [...] Senti então o macio toque dos lábios molhados sobre a supersensível pele de minha garganta, de mistura com as cortantes serrilhas de seus fortes dentes que agora pareciam repousar ali. Serrei então meus olhos no excitado e langoroso êxtase que precedia agora a definitiva espera, enquanto o meu coração batia descontroladamente (STOKER, 1985, 50-51)

Este trecho nos traz aspectos muito importantes sobre a temática vampírica: em primeiro lugar, o caráter literalmente sexual desse “ataque” – veja-se as partes grifadas; em segundo lugar, a agressividade feminina – assustadora porque animalesca, ou vice-versa?; e em terceiro mas não menos importante, o realismo da cena, que contrasta com quaisquer medos – destacados *a posteriori* – da perda da **sanidade**.

É com (inaudita) passividade que Harker se submete deliciado à sensualidade “macabra e animalesca” das vampiras. Vampirismos estas que apresentavam, aliado ao exótico de sua condição mortas-vivas, o não menos exótico de suas características físicas e de libido oriental. Esta decantada sensualidade da mulher oriental, como nos destaca Said (1990), era um ponto pacífico (e estimulante) na mentalidade ocidental da época. Portanto, para além das características vampírescas, estamos defronte de um imaginário erótico de grande apelo aos leitores vitorianos, ávidos consumidores de lúbricas fantasias orientalistas.

Este ideário de sensualidade, extemporâneo às damas vitorianas e facilmente atribuído às outras, demonstrava o quão fortemente se buscava exilar extrafronteiras as mulheres sexualizadas. A literatura não cessava de representá-las e circunscrevê-las, mantendo-as em espaço longínquo, e identificadas como exemplares de comportamento atípico e desaconselhável. Portanto a obra evoca (e busca exorcizar) os temas negativos do Imaginário, através do vampirismo (sensual) que povoara a Literatura do século XIX como exótico e frequentemente estrangeiro⁶⁶.

66 Poucas décadas depois (1924) esta temática volta em um conto de Conan Doyle: “O Vampiro de Sussex” (CONAN DOYLE, 1982), em que o positivismo pragmático de Holmes e o “Common Sense” de Watson se debruçam e duelam a partir de um estranho caso de vampirismo na pacata província de Sussex. Novamente a situação está ligada à relação entre as mulheres/cultura estrangeiras e o imaginário inglês.

Um comerciante inglês viúvo, vivendo no Peru, casa-se com uma rica mulher local, com quem tem um filho. A relação ia bem até que retornassem à Inglaterra. Nesse momento começam a se demonstrar as diferenças culturais, e esse estranhamento culminará em um terrível mal-entendido. A mãe estrangeira é encontrada pela ama – inglesa – sugando o sangue da própria criança; sem maiores explicações o fato é compreendido pela ama e pelo marido, como uma demonstração de vampirismo. Holmes é chamado a elucidar o caso, e a conclusão está em outro lugar: o bebê fora envenenado pelo irmão inglês (do primeiro casamento) e salvo pela mãe peruana, que sugara o veneno. Apesar de quase trinta anos de diferença entre as publicações, Conan Doyle identifica ainda a problemática relação entre a Inglaterra e o outro. Portanto, se por um lado as antigas crenças são debeladas pelo Positivismo, por outro, novas crenças são criadas derivando das práticas xenófobas e etnocêntricas em relação ao não-europeu; e, portanto, não-Occidental.



Neste momento da narrativa estes acontecimentos estão envolvidos por uma aura de mistério que justifica a afirmativa constante de Jonathan de um temor da **perda da razão**. Porém, como pudemos perceber acima, esta “deliciosa aventura” não é ainda identificada como anormalidade/patologia, mesmo em relação a um sensualismo feminino considerado “agressivo” pelos padrões vitorianos.

Jonathan só reaparece na segunda parte da obra, após alguns meses de coma em um hospital, do qual desperta desmemoriado. Através de um diagnóstico de “febre cerebral”, busca-se explicar aquilo que a falta de dados ou conhecimentos transformam em **doença mental**. Temos uma primeira vítima da doença, que sabemos ser na verdade a **sensualidade vampírica**.

Detalhe importante é que Harker não se transforma em vampiro. O livro não explica o fato de que apenas mulheres sejam transformadas; pode-se considerar que isso derive do caráter sexual do vampiro na obra. Se Drácula trocasse “fluidos” com homens, teríamos casos explícitos de homossexualismo. Portanto, o vampirismo na obra só ocorre a mulheres – assim mesmo, àquelas que se voluntariam à mudança, caso de Lucy; Mina, contrita, conseguirá se libertar. As sequelas que lhe restarão, como já dissemos, serão reduzidas à desmemória – o que se explicaria por Freud como autocensura.

Só a partir de posterior denominação e esclarecimento por van Helsing, tais dados – como num processo psicanalítico – voltarão à mente do protagonista, pois assim passam a fazer parte do *common sense* (imaginário comum), e da realidade aceitável. Jonathan Harker só pode ser totalmente curado a partir do conhecimento/diagnóstico médico

A seguir [Mina], mostrou-me a carta do Professor [van Helsing], na qual este afirma que tudo o que descrevi, nada mais é que a pura expressão da verdade. Dita por quem foi, esta breve asserção, aparentemente tão simples, fez de mim um novo homem. Percebi então, que fora

a minha atroz e irremissível dúvida que me havia reduzido a um fantasma. Sentia-me como a mais impotente das criaturas a tatear na escuridão como o mais desiludido dos seres humanos. Agora, porém, que já *sei de tudo*, não sinto o menor temor, nem mesmo do asqueroso Conde. [...] van Helsing é o homem que nasceu para desmascará-lo, se realmente é tudo o que Mina diz (STOKER, 1985, 233) (Itálico do autor).

van Helsing é aquele que detecta – desmascara – as patologias/horrores, e dessa maneira os transporta à esfera do comum. Seu diagnóstico condena ou salva, definindo o que é sanidade, e o que não é. Uma outra vítima do vampiro deve ser considerada: a presa voluntária, desejosa da liberdade sexual e poder conferidos ao vampiro.

LUCY WESTENRA: "A CONCUBINA DO DIABO"⁶⁷

O Conde (ou a peste) tem sua chegada à Inglaterra anunciada por um "estranho" mal, que faz definhar a Srta. Lucy Westenra; sua doença preocupa em muito a amiga Mina Murray (noiva de Harker), que já se encontra em grande angústia, sem notícias do futuro marido. Para o leitor, é fácil identificar que Lucy apresenta sintomas e comportamentos semelhantes aos daquelas "moças" que Harker encontra no castelo. Mas para Mina e demais ingleses do círculo de Lucy, tudo está envolto em mistério.

Não seria preciso ser muito versado em ciências naturais para reconhecer o tipo de moléstia da qual a moça padece. E, no entanto, no século que criou a educação sexual e a própria sexologia, aqueles pobres Jonathan Harker: e principalmente o Dr. Seward:

67

Referência à fala de van Helsing no filme dirigido por Francis Ford Coppola **Bram Stoker's Dracula** (1991).

representante da ciência convencional, não conseguem compreender a origem do mal.

A ciência comum não tem condições de diagnóstico, e ainda menos de curar a estranha moléstia, que faz com que a jovem abandone os bons costumes (moralidade) em busca de aventuras noturnas nada recomendáveis. Vejam-se os sintomas: Lucy anda seminua à noite, em estado sonâmbulo, por caminhos ermos e abandonados. Sem memória dos fatos da noite anterior, passa o dia inerte. Logo que finda o dia torna-se indômita por sair, e nada a consegue prender; e o pior detalhe: em uma dessas saídas foi avistada por Mina próxima a um vulto sinistro (o Conde), em condições ainda mais suspeitas.

Mina descreve a cena insinuando uma situação imoral e perigosa

Ali estava, indubitavelmente, algo alto e negro que ainda se mantinha curvado sobre a silhueta branca semi-reclinada. Então já não pude me conter e, horrorizada, gritei duas vezes: 'Lucy! Lucy!' Ato contínuo, daquele 'algo' ergueu-se uma cabeça e de onde me encontrava consegui ver um rosto branco e dois terríveis olhos que expeliam um fulgor rubro e selvagem (STOKER, 1985, 112)⁶⁸.

Estes acontecimentos parecem aos olhos de Mina, mais danosos à **reputação** da moça que à sua **saúde**:

Estava terrivelmente aflita pela sorte de Lucy, não somente por **sua saúde**, uma vez que ela sofreria as consequências da demorada permanência sob os rigores da friagem noturna, **mas também por sua reputação**, caso o ocorrido transpirasse para o conhecimento de alguém (STOKER, 1985, 113) (Grifo nosso).

Perceba-se o destaque dado à reputação, ao policiamento dos olhos alheios. Estranhamente, Lucy *Antes de adormecer [...] me pediu*

68

Perceba-se que as características apresentadas pelo temido vulto, quando se apresentam em Lucy não parecem fazer sentido para a observadora da cena.

– ou melhor, implorou-me – que não dissesse a ninguém, nem mesmo a sua mãe, a respeito desta sua aventura de sonambulismo (STOKER, 1985, 113) (Grifo nosso) Qual será a preocupação maior da amiga: a reputação, ou o estado de saúde abalado pelo sonambulismo que a levava a atitudes tão “insanas”? Pode-se pensar que ambas as preocupações se confundem na obra; mas também é visível que Lucy tenha consciência e desejo de manter esse estado.

A posteriori ela definhará em uma anemia estranha e incurável; incapaz de sair, será continuamente visitada por um enorme morcego que bate à janela. Contra isso tem atuado o Dr. Seward, o psiquiatra chamado a atendê-la como médico de confiança da família; apesar de seus esforços, não encontra um diagnóstico para essa doença poderosa que, além do mal físico, provoca também mudanças notáveis de personalidade.

A partir de sua especialidade: a psiquiatria, ele tende a crer que que o mal, mais que físico, seja psíquico; inspirado no Dr. Charcot, está tentado a um diagnóstico da já conhecida histeria, capaz de impressionantes efeitos sobre o organismo. No entanto, esta e as demais patologias psiquiátricas apresentadas na obra representam grandes desafios para Seward, que ele logo compreende não poder sanar.

De fato, em seu asilo há outro paciente fora de controle: Renfield. Anteriormente diagnosticado como portador de mal psíquico, e com prognóstico de cura promissor, ele sofre um retrocesso no mesmo período em que Lucy adoeece; mas ainda é cedo para que Seward compreenda que sejam vítimas da mesma causa.

RENFIELD: A LOUCURA ENCARCERADA

Renfield é um personagem misterioso que se revela, ao longo da obra, num importante auxiliar na solução de detalhes da trama. Sua função se assemelha ao corifeu do teatro grego: ele deve anunciar ou encobrir os desígnios divinos (do autor). Já em relação ao vampiro, age como um João Batista demoníaco: ele é o arauto dos movimentos do monstro desde a chegada, divulgando por vezes detalhes de seus planos⁶⁹.

De início é um dos pacientes do Sanatório de Seward e apresenta a curiosa **mania** – termo usado na obra para designar desvios de comportamento, e sintomas de desvario – de se alimentar de insetos; além deste, não apresenta outros sintomas. Renfield se torna o principal paciente do diretor do asilo, que o considera um instigante desafio. No entanto, e apesar de tantos esforços, não pode compreender a lógica de Renfield, que se diverte em confundir o cientista. Para a lógica cartesiana do Dr. Seward, suas afirmações nunca deixam de ser insanas, mesmo quando reconhece “haver método em sua loucura”. A causa, que é Drácula, está além da compreensão do doutor.

A loucura de Renfield nada mais é que uma voluntária sujeição em troca da vida eterna: enquanto não a recebe do “Mestre”, deduz que um primeiro passo seria ingerir vidas inferiores, razão de suas práticas zoofágicas. Analisada sob o prisma do bem social, sua loucura apresenta duas ameaças à sociedade: o comportamento baseado em uma lógica para-cartesiana: a busca da vida eterna pelo consumo de vidas alheias; e a submissão a uma potência (metafísica) estrangeira.

69

É mesmo interessante perceber que Drácula se aproxima da descrição satânica como aquele que quer ser o emulador do Cristo. Temos o João Batista, a busca de discípulos, o sangue que é dado para que se tenha “a vida eterna”..

Renfield atua de forma amoral e antipatriótica; a loucura, portanto, é um denominador para várias ações de caráter moral; é nesse sentido que deve seguir a cura.

OS CAMINHOS DA CURA

DR. SEWARD: O FRACASSO DO POSITIVISMO

Dr. Seward será o primeiro encarregado de debelar a doença de Lucy. Homem respeitado, famoso médico e cientista, cuida de um asilo que transformou em laboratório de pesquisas sobre a sanidade mental. Possuidor de uma mente aberta pelo Positivismo, utiliza-se dos métodos mais modernos estudando caso a caso, no interesse mais da ciência que do próprio paciente. Um panteão do Positivismo, como se pode ver pelo trecho que se segue

Existe um método em sua insanidade e a ideia rudimentar que surgiu em minha mente está em pleno desenvolvimento. Dentro em breve todo o processo a transformará numa ideia clara e perfeita. Quando isto acontecer – oh, **cerebração inconsciente** – você terá que passar o quadro a seu irmão de **raciocínio consciente** (STOKER, 1985, 87) (Grifo nosso).

O trecho se refere a Renfield, o mais célebre paciente e o único identificado na obra. Percebe-se, pelo trecho citado, que a cura de Renfield encontra-se em segundo plano. O que realmente interessa ao doutor é compreender o “método de sua loucura”: para bem da ciência, de si mesmo e dos cientistas vindouros. O asilo é mais um laboratório que um hospital.

O uso de terminologia científica contemporânea, como a diferenciação entre processos **conscientes e inconscientes**, vem demonstrar a utilização pela obra de conhecimentos pertencente

às mais atuais descobertas da Psicologia. Desta forma testemunha os avanços dessa ciência, principalmente em contraponto às obras anteriores. Também demonstra que se reconhecia então o alcance da loucura, ao compreender que todo ser humano poderia ser guiado por razões irracionais, em maiores ou menores níveis. Muito a propósito essa nomenclatura serve para encobrir as questões morais que, segundo Irene Bessièrre, estão por trás das representações da loucura no Fantástico: aspectos geralmente morais, que são considerados pelo autor e leitores como uma ameaça para a sociedade.

Portanto, são bastante pertinentes, em **Drácula**, um asilo e um psiquiatra, cujo fracasso constante deve indiciar a inabilidade da ciência frente à nova doença. Haja vista o agravamento da condição de Lucy e Renfield, enquanto de além-mar ressurgem um Jonathan Harker desmemoriado e fisicamente frágil, incapaz e indisposto a esclarecimentos sobre sua passagem pela Transilvânia.

Ao considerar as partes, Seward é incapaz de compreender o todo que manifestam:

“Não tive dificuldade em verificar que ela se achava um tanto anêmica, mas ao mesmo tempo reparei no fato de não apresentar nenhum dos habituais sintomas dessa deficiência. [...] também quanto a outros índices de sanidade física dei-os por plenamente satisfatórios, nada existindo que possa ser questionado. No entanto, como não pode deixar de haver alguma causa, cheguei à conclusão de que o seu caso deve configurar-se em um problema de natureza psíquica. [...] escrevi para o meu amigo e mestre, o Professor van Helsing, de Amsterdã, que a respeito de doenças de origens obscuras sabe mais que qualquer outro neste mundo” (STOKER, 1985, 137).

Perceba-se que, neste trecho, **psíquico e obscuro** parecem sinônimos, o que causa estranheza, pois na lógica intratextual o termo obscuro incorpora um teor bem próximo do místico. O fato é que **Drácula** está questionando não o cientista, mas seu princípio de pensamento experimental cartesiano. Logo, a única solução possível

toma corpo em um *filósofo filiado à metafísica*: van Helsing, que se destaca por ter *a mente aberta, abençoadas virtudes* e uma *nobre obra, toda ela dedicada ao bem-estar da espécie humana, obra que tão bem desempenha no campo da prática como nos páramos da teoria* (STOKER, 1985, 136-8).

Veja-se a descrição do médico/cientista, declarado benfeitor da humanidade, que tem sua “nobre obra” por *templo*; ele apresenta uma interessante mistura de saberes (e poderes) **quase religiosos**, como portador de saberes positivos e obscuros; essa estranha associação faz dele não só um **ser de elevada moral, mas também bastante atento à mesma**.

E nesse ponto todo destaque é pouco: encontra-se aí a demonstração de uma reversão do papel do cientista na literatura Fantástica; anteriormente “monstro” criador de monstros, ele agora é um ser moral dedicado a destruí-los. Se comparada esta descrição de cientista às encontradas em **Frankenstein** e em **O Médico e o monstro**, referidas nos capítulos anteriores, poderemos perceber claramente que o estatuto da ciência, representada aqui pelo cientista, **ascendeu**.

O professor van Helsing nos é recomendado (e à melhor sociedade inglesa) a partir de suas habilidades como médico e como cientista que, longe de desaboná-lo, vão justificar todos os seus comportamentos posteriores; mesmo aqueles que irão de encontro à moral e os bons costumes. Atentemos também para o fato de serem frisadas, no texto, suas características de homem **religioso** e dotado de **forte moralidade**, inversos à caracterização de Victor Frankenstein e Henry Jeckyll. Portanto, van Helsing **é um divisor de águas**; e pelo que vimos defendendo, um indicial da importante mudança do status da ciência e do cientista no imaginário vitoriano.

De fato, a partir da caracterização de homem religioso e de forte senso moral, ele se destaca até mesmo de Seward, que não fora

descrito nas mesmas condições. van Helsing inicia sua terapêutica exótica totalmente (ou quase) abonado pelos seus saberes vastos, e sua moral ilibada. Assim, repleto de confiança, inicia os esforços para curar a jovem Lucy.

Já de início ele “lança trevas” sobre o caso, ao afirmar que estão diante “*de um caso de vida e morte ou, talvez, coisa pior*” (STOKER, 1985, 136) (Grifo nosso). O que pode ser pior que a morte? Tais termos são incompreensíveis à luz do Positivismo, principalmente por não se estabelecer um diagnóstico imediato e claro (função médica).

Inquirido a respeito, van Helsing responde como um oráculo “*Há sempre uma causa para cada coisa que acontece*” (STOKER, 1985, 141). Sua resposta é **essencialmente metafísica** e heterodoxa; porém na lógica própria do Fantástico (e talvez do *fin-de-siècle*) a metafísica pode se associar, em pé de igualdade, ao Positivismo.

Seguindo por essa estranha lógica, ele expande o significado de doença: *tudo que importa num mal estar pode ser chamado de moléstia* (STOKER, 1985, 141) (Grifo nosso). A partir daí é natural que o **domínio da medicina** se demonstre vastíssimo: se todo mal estar é patológico e pode ser objeto das prescrições médicas, deve-se concluir que tudo que envolve o humano é seu objeto de escrutínio. Este exemplo exótico não deixa de demonstrar um fato óbvio: a extensão do poder (quase ilimitado) do cientista ao final do século XIX.

A justificativa desse poder se encontra no conhecimento e práticas médicas, que em caráter (quase) de seita misteriosa, deve ser restrito ao seu seletivo meio, como insiste van Helsing

Todos nós temos dentro de nós mesmos, de uma ou outra forma, algo de louco em potencial. E numa relativa proporção em que você discretamente se relaciona com seus pacientes desmiolados, assim também toda a restante humanidade tem que conviver com esses tantos outros insanos espalhados por esse nosso mundo de Deus. Você não diz a seus alienados o que você faz nem porque faz.

Tampouco lhes diz o que você pensa. Desta maneira, **mantém a ciência e o conhecimento onde precisamente devem permanecer**, onde irá aglutinando novos postulados do saber especializado, para galgar degraus mais seguros e mais amplos domínios da arte de curar e salvar doentes (STOKER, 1985, 146) (Grifo nosso).

Temos aqui postulados bastantes interessantes sobre como a ciência se vê (e se propõe) acima da sociedade, e como sua reguladora:

1. A afirmação da potencial loucura de cada ser humano;
2. A defesa de uma necessária manutenção dos pressupostos científicos nas mãos daqueles que os devem dominar;
3. A conclusão de que que a sociedade deva ser mantida na ignorância.

O poder, a práxis e o discurso médico se apresentam como instituição de efetivo controle social, o que se inicia pela seleção de seus iniciados, e se consolida na manutenção de seus pacientes totalmente fora do âmbito de conhecimento científico. O grosso da população deve ser mantido na ignorância, e conseqüentemente na menoridade, enquanto o poder do médico se perpetua e oficializa.

Enquanto van Helsing se ocupa destes debates teóricos com Seward, a paciente vai definhando:

sua **palidez cadavérica** parecia transformá-la num **fantasma**. Os últimos vestígios do seu sangue pareciam ter desaparecido, inclusive de seus lábios e gengivas; e as arcadas ósseas de suas faces imprimiam agora em seu rosto uma **nova fisionomia angulosa e decadente** (STOKER, 1985, 149) (Grifo nosso).

Perceba-se que a moça vai se transformando em um novo ser que apresenta, por enquanto, sinais de decadência apenas física. A posteriori veremos que mais importante seria a decadência moral:

nessa obra doença e moralidade se imbricam. O tratamento de van Helsing está apto a sanar a ambas.

As técnicas heterodoxas se iniciam por uma transfusão de sangue que, como uma prática nova (sua invenção é atribuída a van Helsing), levanta suspeição de ameaça ao decoro. O caráter pouco ortodoxo e mesmo “imoral” de tais procedimentos se revelam pelo sigilo com que devem ser praticados: *Preste atenção* diz o holandês a Seward *nada do que foi feito deve transpirar. Se o jovem amado inesperadamente aparecer aqui, como anteriormente, nem uma palavra a este respeito. Isto somente serviria para assustá-lo e deixá-lo enciumado. Nada, portanto, será dito* (STOKER, 1985, 158).

O “ciúme” de Arthur, relativo à recepção do sangue de outros homens parece confirmar o caráter sexual do vampirismo: afinal, Lucy já recebera o sangue de Drácula. Por essa moralidade, portanto, a jovem deveria receber apenas o sangue do noivo. No entanto, à medida que a situação avulta, serão doadores também os outros dois pretendentes (Dr. Seward e Quincey Morris) e o próprio van Helsing; por essa estranha lógica, torna-se “esposa” de vários homens, como desejava.

O sigilo médico vai manter as aparências, como também a ignorância dos demais; seu comportamento é aceito e defendido incondicionalmente por Arthur: *vocês, médicos, se comunicam sob a égide do segredo profissional, e ninguém deve ter acesso a suas conferências, que habitualmente se processam em caráter estritamente confidencial* (STOKER, 1985, 186). Ao médico é dado o mesmo direito de resguardar a confissão que ao padre: se ao padre se confessam os segredos da alma, ao médico se desvelam os segredos do corpo, muitas vezes interligados, a exemplo das então muito comuns doenças venéreas⁷⁰.

70

No filme de Coppola (supracitado) a primeira cena de van Helsing é uma aula de medicina, onde trata destas doenças; principalmente a Sífilis, muito comum e mortal no século XIX e que Coppola usa como metáfora para a AIDS.

A primeira derrota acontece com a morte de Lucy, mesmo após o uso de um arsenal de agentes profiláticos; retirados dos saberes populares, como as flores de alho contra maus espíritos, e do aparato religioso católico, como água benta e hóstia sagrada. O saber metafísico assume protagonismo, uma vez que a guerra está apenas começando. Para a ciência Positivista personificada pelo Dr. Seward, a morte de Lucy encerra a questão: *finalmente ela terá a verdadeira paz. isto é o fim de tudo!* Ao que van Helsing alerta *Isto é apenas o início* (STOKER, 1985, 200)!

VAN HELSING: A CURA METAFÍSICA

A morte de Lucy dará início a uma luta mais renhida entre os saberes positivistas e aqueles metafísicos, ignorados e menosprezados pela ciência. Para esta, a morte de Lucy é o fim do padecimento físico; para a metafísica é o início de seu padecimento moral, ou da alma. Para o Positivismo, com a morte tudo termina: perde-se a batalha. Mas a metafísica aí encontra terreno para uma guerra impreterível, que supera o mundo sensível.

O Positivismo não pode concordar com estes desatinos, e se debate fortemente contra o jugo da metafísica. É o que ilustra a resistência do Dr. Seward a van Helsing, quando este se propõe a “invadir” o corpo de Lucy, através de uma necropsia

A moça já está morta. Por que mutilar desnecessariamente o seu pobre corpo? E não havendo necessidade de uma intervenção post-mortem, e também nada a ser recuperado [...] nada em seu próprio benefício, em proveito nosso, da ciência, ou dos conhecimentos humanos [...] para que fazê-lo? (STOKER, 1985, 268).



Para o médico positivista da obra, o *post-mortem* não é território a ser desbravado, avesso a perturbar o “sono metafísico”, desnecessariamente. Seward nos é apresentado como um cientista extremamente cômico em relação aos deveres sociais e morais, integrado e respeitado/respeitador na/da Sociedade. Porém os aspectos que sua ciência ignora são os responsáveis pela “morte” de Lucy. Encontram-se no domínio da metafísica que, pelo bem da sociedade, deverá vencê-lo em seu próprio território: o campo experimental.

Contra essas objeções o Dr. van Helsing só pode apresentar uma justificativa: a demonstração. Durante dois dias levará o Dr. Seward a visitar o túmulo da moça que, como se poderá perceber, assumiu nova forma de vida e de postura descrita como *uma diabólica e sarcástica conjura para zombar da imaculada pureza de Lucy* (STOKER, 1985, 268). Esta nova forma se caracteriza por um comportamento imoral, que zomba de sua *imaculada pureza*. No entanto (e o filme de Coppola é mais explícito nesse aspecto), Lucy apenas está demonstrando o que realmente desejava, ao que se percebe de suas palavras e ações.

Desde o desejo de poligamia, até a insistência em proteger seus encontros com o vampiro, ela se demonstra cômica e interessada em manter essa situação que seria, aos olhos da sociedade, aviltante. No pós-morte ela assume toda a volúpia e amoralidade, convencendo seus admiradores que sua alma e reputação estão definitivamente ameaçadas. Frente a essa visão estarecedora, seus pretendentes estão preparados para aceitar como verdadeiras as assertivas de van Helsing: Lucy é agora uma paciente metafísica, pois o que se encontra em perigo é a sua alma.

A explanação sobre o que seja uma “morta-viva” arregimenta informações bastante controversas, e de origens distantes de qualquer saber racional, encontrando-se

na ciência e experiência dos antigos e de todos aqueles que estudaram os poderes dos mortos-vivos.

Quando alguém se transforma em um deles, juntamente com esta metamorfose contrai também a maldição da imortalidade. Não mais podendo morrer, fica condenado a se arrastar através dos tempos, dos séculos e das eras causando sempre e incansavelmente novas vítimas e destarte multiplicando os males deste mundo [...] [ela só encontrará a paz] após sofrer nova morte, isto é, uma morte verdadeira, porque então a alma de nossa pobre e amada Lucy estará novamente a salvo. Ao invés de acirrar-se na prática de perversos ataques noturnos e degradar-se cada vez mais a ponto de aventurar-se em sortidas diurnas, ela poderá então compartilhar de paz e tranquilidade no abençoado convívio com os anjos (STOKER, 1985, 268-9) (Grifo nosso).

van Helsing pode agora dar o nome correto à doença exótica, que mata o corpo e perde a alma, condenando a uma vida eterna infernal. Ninguém falou em pecado (mas a luxúria está rescendendo em cada afirmação a respeito desta “nova Lucy”). O perigo dessa doença é imenso pela grande probabilidade de propagação. Este é o fator que deveria proporcionar a Drácula a conquista da Inglaterra: a conspiração moral.

SANIDADE X SENSUALIDADE

Assim se explica o porquê de um retorno à metafísica: não se trata de um mal físico, mas de moléstia moral. E mais: a doença, descrita como uma possessão demoníaca, pode afetar os homens de maneira parcial, mas é fatal para as mulheres. Renfield confessa a certo altura ter desejado a possessão, mas finalmente compreendeu que só às “belas mulheres” o vampiro ofereceria esse “benefício”.

O texto parece propor uma substituição da responsabilidade da religião pelo cuidado médico. A normatização moral (ainda muito necessária) não necessariamente precisa ser função de padres;

os cuidados da alma doravante devem ser atribuídos aos cientistas. O anticlericalismo de van Helsing, de ilibada moral e muito religioso se demonstra na forma irônica com que descreve suas práticas:

E é ainda lá [no cemitério junto ao túmulo de Lucy] que estão aqueles santos homens, cobertos de brancas vestes, como se fossem anjos, simulando estar atentos à leitura de seus códices, sem jamais dirigirem seus olhares para as páginas que ao acaso sempre estão escancaradas. E ao cabo de todo esse aparato, é lá que vamos para curvar nossas cervizes. E para que tudo isto? (STOKER, 1985, 217).

A pergunta final é uma afirmação da sua descrença quanto às práticas religiosas.

Pela representação de uma doença de forte caráter moral, justifica-se que o médico assuma a função da normatividade socio-moral. É o que se depreende das experiências vividas pelos quatro pacientes da obra (Lucy, Mina, Renfield, Harker), dois de cada sexo. Embora apresentando aspectos diferenciados de insanidade física e mental, eles se encontram igualmente incapazes de bem se comportar em Sociedade. A doença que os aflige, além de impedi-los de gozar de boa saúde, interfere também em sua condição social. Jonathan evitará o contato público, por se achar debilitado. Lucy e Renfield estarão também afastados por razões óbvias. Mina, ao se identificar vampirizada, clama a si a exclusão social; trata-se de uma moléstia que traz em si a uma inadequação que obriga ao segregamento.

Mas, será apenas a sensualidade (tema já bastante explorado pela crítica) a única razão dessa necessidade de exclusão e extermínio? Pode-se expandir os temas que a ela se associam e são pouco considerados, como a loucura, e a ascensão social das mulheres e estrangeiros; aspectos que a obra aponta, embora sempre mascarados pela figura/presença do vampiro. Estas questões contextuais e ainda pouco percebidas são o tema do próximo capítulo.

7

O MÉDICO
NÃO É (MAIS)
O MONSTRO



O deslocamento das paixões para o fundo sombrio da irrazão prepara o deslocamento seguinte... as paixões da alma irão deixando de pertencer à metafísica, à ética e à política para se tornarem, pouco a pouco, objeto da medicina, da clínica e da psicologia científica. Deixam de ser vício ou virtude, mas também deixam de ser paixões: ficam sob a suspeita de ser doenças. Medicalizadas encontrarão refúgio numa região marginal, supostamente sem compromissos com o real e o verdadeiro, a literatura e as artes.

(Marilena Chauí – “Sobre o Medo”)

A NOVA ORDEM

Viu-se anteriormente como a ficção do século XIX associava cientistas e monstrosidades, sempre envoltos em conhecimentos metafísicos. Victor Frankenstein e Henry Jekyll dão prova de pesquisadores como pessoas inescrupulosas, utilizadores de saberes e práticas obscuras: indiciais de negação da ética (ciência) e da moral (sociedade). Em Mary Shelley estas práticas derivam dos recônditos mais sinistros do conhecimento humano, entre o hermético e o ocultismo; se Victor nomeia a alquimia, suas práticas remetem à necromancia. A vida artificialmente criada não tem rito, nem roteiro, acontece como por mágica. Jekyll, por sua vez, não dá nome aos saberes que utiliza, mas fala de conhecimentos da vida e pós-morte, claramente referentes ao ocultismo. O processo laboratorial do desenvolvimento do elixir, no entanto, remete aos saberes positivos em formação no período, representado como ainda eivado de conhecimentos ocultistas.

No entanto, há de destacar-se um câmbio importante entre os dois personagens e, muito provavelmente, na mentalidade vitoriana que engendrou essas histórias. De Shelley a Stevenson, a concepção da ciência como resultante de estudos e práticas científicas tornou-se mais elaborada e próxima da realidade. Permaneceu, no entanto, o receio da ciência como “fábrica de monstros”. O que aterroriza essa sociedade, e faz do cientista um criador de monstros é a desconfiança com que os vitorianos observam a ciência e seus misteriosos laboratórios.

Estas obras apresentam também um outro aspecto importante, no que concerne à Ordem social por elas representada – e o Fantástico é todo sobre isso. Ao par destes personagens diabólicos e suas terríveis ameaças à sociedade, não ocorre nenhum opositor à altura. Nenhuma instituição ou personagem estaria em

pé de igualdade para enfrentar estas horríveis ameaças; portanto, a mensagem subliminar expressa (sempre no tocante às representações da mentalidade) será uma sensação de orfandade destes leitores em relação à regulação ético-moral.

Tendo em vista a antinomia bessièreana, temos de um lado uma instituição importante: a ciência subversiva, e no oposto, elementos soltos e fragmentos discursivos. Pode ser a ética, a moral, e até mesmo o humanitarismo; o lócus moral padece de uma crise institucional, uma anomia, que o Fantástico demonstra ter ascendido entre 1818 e 1886. Uma década após, Stoker encerra o ciclo iniciado por Mary Shelley: em **Drácula** a questão está resolvida.

Nesse livro os medos são outros, como também a cura. O bem e o mal transitam de um polo a outro: desde a maldade absoluta, personificada pelo monstro metafísico que é o Conde vampiro até seu nêmesis, o novo bem, personificação do moralismo e ética, na figura do cientista eclético que equilibra os avanços da tecnologia aos saberes ocultistas.

Este capítulo se dedica a estes novos medos – monstros (os que demonstram⁷¹) que, como veremos, são bastante próximos: as mulheres que se rebelam contra a passividade a que foram relegadas; os ricos representantes de sociedades submetidas ao Império Britânico, reunidos sob uma efígie denominada Oriente (cuja imagem reunia sedução e ameaça), e os elementos descartados da sociedade pelo epíteto bastante abrangente da loucura.

Pelos novos medos, cujo espectro se amplia, percebe-se uma sociedade fragilizada que vê inimigos por toda parte, principalmente em seu próprio seio.

71

O monstro é algo ou alguém para ser mostrado ("monstrare"), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso ("monere") (MAGALHÃES, 1997, 39).

A ORDEM E A ANOMIA: O MÉDICO X O ESTRANGEIRO, O LOUCO E A MULHER

Todo este séquito de horrores, maldições e vaticínios é invenção destinada a suggestionar espíritos doentios e mal formados, [...] ou obrigar o povo a fazer algo que de outra maneira jamais concordaria em fazer. [...] Por que essa gente não se contenta em impingir suas mentiras já impressas no papel e ainda faz questão de pregá-las do alto de seus púlpitos?

(Sr. Swales In: **Drácula**) (Grifo Nosso)

Você não diz a seus alienados o que você faz nem porque o faz. Tampouco lhes diz o que você pensa. Desta maneira, mantém a ciência e o conhecimento onde precisamente devem permanecer.

(Dr. van Helsing In: **Drácula**)

As citações epigráficas, ambas retiradas de **Drácula**, apresentam duas representações discursivas diferentes, mas que se complementam. A primeira é a fala de um homem comum, descrente da metafísica e também das instituições religiosas. O Sr. Swales costuma frequentar o cemitério onde Lucy se encontra com o vampiro – e onde o céptico marinheiro tece longos discursos anti-metafísicos para Mina Harker; ironicamente ele será uma das primeiras vítimas de Drácula, em sua chegada.

Suas ideias, representadas no excerto, ecoam o racionalismo e descrença nas instituições religiosas/morais vivenciados em seu tempo, e seu anticlericalismo atribui aos sacerdotes o poder de manipular as mentes, doentes ou mal informadas, através de ameaças metafísicas, dirigindo assim o comportamento popular. O velho marinheiro ilustra a crise vivenciada no *fin-de-siècle*, entre o racionalismo que duvida das instituições religiosas, paripassu à chegada de religiões e saberes orientais, e o florescer do ocultismo.

Ainda quanto às epígrafes, vê-se a forma original com que o cientista personificado em van Helsing, encontra um equilíbrio entre todas estas epistemes, que se associam na cura. Também ele está descrente dos clérigos, embora entenda ser dever da ciência substituí-los. Dessa maneira, ao assumir o lócus da Ordem, a ciência deve tornar-se autossuficiente e também hermética, mantendo o conhecimento (e o poder) *onde devem estar*.

Assim, a manipulação que incomodava o Sr. Swales permanecerá, apesar do ocaso das religiões. O poder de distinguir a normalidade e a anomia troca de lugar, mantendo suas práticas de ordenar sem esclarecer. É assim, portanto, que o discurso da Ordem (o tético) será personificado e exposto pelo cientista, do qual advém a detecção e solução da contra-normatividade (não-tético), que se personifica nos seres desviantes.

O MÉDICO

Dentre as atribuições médicas, em **Drácula**, encontra-se a propriedade taxonômica da ciência, qual seja: identificar, descrever e nomear a doença; e a partir daí oferecer cura às moléstias. O catálogo decorrente deve permanecer restrito ao uso dos sapientes, de maneira que o conhecimento permaneça restrito aos iniciados. A ciência se constitui numa institucionalidade que produz um discurso para uso exclusivo; e dessa maneira se justifica, como também se protege, em seu poder normativo.

É interessante destacar também que as insanidades presentes na narrativas estão sempre próximas da caracterização de loucura, e isso em um forte sentido moral e excludente. Tal como descreveu Michel Foucault em várias obras: **Vigiar e punir** (1987), **História da loucura** (1978) e **História da sexualidade** (1985), as instituições e discursos

disciplinadores/ordenadores combinavam uma forte coesão de saberes e institucionalidade, sustentando o poder de definir e proteger a Ordem social, para a qual atuavam como aparato discursivo e normalizador.

Assim é emblemático que van Helsing incorpore várias das práticas e papéis descritos por Foucault em seus trabalhos: seja como um discurso que se institucionaliza a partir da identificação de anomias: às quais deve combater pela repressão, isolamento e eliminação; seja pela imposição de uma disciplina orientada como normativa sobre o saudável e normal; finalmente, pelas “necessárias” práticas de correção do desviante, justificadas como saneamento social.

Estas práticas e discursos, identificados por Foucault como particularmente ativos no século XIX, encontram na personagem do cientista ficcional e suas práticas/prédicas sanitárias e normativas (como também autoritárias e disciplinadoras), uma eficiente ilustração. De fato, esse médico-cientista representa um personagem de caráter institucional, cujo discurso separa em norma e anomia os personagens, reunindo em uma só patologia (o vampirismo) males já institucionalizados pelo Fantástico: a perversão moral, a loucura e a sexualidade feminina.

As preocupações e prédicas representadas por ele, e ainda em seu discípulo, o Dr. Seward (menos afeito ao metafísico, no início), estão centradas nos comportamentos moral e amoral, na obra identificados como sanidade ou doença. Em nome da ciência e seu poder sanatório, o controverso cientista toma atitudes de toda sorte, usa e abusa de artefatos modernos como a transfusão de sangue, e antigos como as flores de alho, a água benta e o crucifixo.

Seu status acima da moralidade permite um comportamento obscuro que não conhece limites, nem necessita explicação. A exemplo temos o episódio em que, a propósito de demonstrar a condição de não-morta em que se encontra Lucy, propõe abrir seu

túmulo e decapitá-la, caso se comprove o vampirismo. Essa ação é importante, porque confirma o caráter supranatural do problema, permitindo o saneamento, e também a afirmação do cientista como denominador da Ordem.

As reações da assistência expõem a dúvida moral: a começar pelo outro cientista, o Dr. Seward, para quem *o ato se constituía numa afronta à morta, como se a estivéssemos despojando de suas vestes mais íntimas em pleno sono, quando ainda vivia* (STOKER, 1985, 246) (Grifo nosso). Novamente as questões sexuais aparecem veladas, como no episódio das transfusões de sangue. Nesse momento a abertura do túmulo e decapitação são por ele consideradas como equivalentes a um estupro!

O noivo, Lord Godalming tampouco se contém *qual o insopitável mal que lhe foi infligido por aquela pobre coitada para que o senhor agora insista em manchar seu túmulo com semelhante sacrilégio?* (STOKER, 1985, 257-8) (Grifo nosso). A experiência e comprovação cartesiana de suas afirmações fará com que o médico confirme sua verdade pelos fatos: ao mostrar o caixão vazio, comprova-se a condição de morta-viva; rápida se faz a conversão de Seward *mais uma vez comecei a sentir a mesma opressão do inelutável realismo dos fatos, quando qualquer esforço de nossa imaginação se transforma em letra morta* (STOKER, 1985, 249).

Este momento é importante, porque abre espaço para a futura redenção da jovem e sedutora Lucy, agora transformada em vampira e assassina de crianças. A certeza das habilidades de van Helsing decorrerá do sucesso na segunda visita ao túmulo; encontrada no caixão, com sangue escorrendo da boca, a moça é finalmente confirmada vampira, e devidamente separada de sua cabeça, como expurgo definitivo da maldição.





Portanto o cientista (re)cria e legitima a moral, à qual ele não necessariamente se submete. Suas habilidades (e seu poder) se amparam em seu método heterodoxo, que não se limita pelo racionalismo. *Aprendi a jamais desdenhar da crença de ninguém, por mais estranha que seja. Tenho tentado, ao contrário manter sempre a minha mente aberta*, esclarece. o desenvolvimento de seus saberes se deve principalmente ao enfrentamento *das coisas e fatos mais extraordinários e aparentemente inverossímeis*, no limiar do senso comum, que encurrala o cidadão *diante da mais atroz das dúvidas: será que já estou louco, ou meu raciocínio continua válido e preciso?* (STOKER, 1985, 230-231) (Grifo nosso).

Dentre vários destes momentos de pavor frente à incapacidade de racionalizar o que se vê e sente, a confissão de Jonathan Harker, já completamente curado por van Helsing, vem confirmar suas habilidades, e uma rendição aos seus poderes

Vivi estes últimos meses à mercê de uma dúvida incontornável. Isto fazia com que para mim todas as coisas adquirissem um cunho de total irrealismo. Nesse estado, eu já não sabia em que ou em quem confiar, nem mesmo diante da evidência revelada através de meus sentidos. Não sabendo em que confiar, também não tinha a menor ideia sobre o que devia fazer. Destarte, limitava-me a trabalhar naquilo que até então havia sido o escopo de minha vida. Este antigo escopo pareceu-me aviltante, e perdi toda a confiança em mim mesmo. doutor, não imagina o que é duvidar de tudo que o cerca, inclusive de si próprio (STOKER, 1985, 233-4) (Grifo nosso).

O perigo da dúvida, a impotência representada pela desconfiança dos outros e de si mesmo, o medo da insanidade, representada pela incapacidade de compreender/nomear o que se vive representa o grande perigo a ser evitado, ou sanado. E em **Drácula** o poder de nomear-sanar a doença e as dúvidas está nas mãos do cientista. Como Lucy foi diagnosticada, e assim redimida pelas palavras de van Helsing, também Jonathan Harker fora recuperado de sua *febre cerebral* pela sabedoria do cientista metafísico.



As palavras do holandês ao longo da obra vão galgando poder e espaços, à medida que ele impõe suas certezas como justificativa. Seu poder não deve conhecer limites, nem mesmo morais: *Todos os dormitórios são iguais para o médico. E mesmo que não fossem, o seriam da mesma forma esta noite* (STOKER, 1985, 350). Frases como essa demonstram o caráter voluntarioso deste médico, para quem as fronteiras vão caindo na passagem. A ficção nos insinua que é o médico, com total apoio da sociedade, quem cria as prédicas a serem seguidas a partir de seu discernimento; é também ele que as vai recriar de acordo com as necessidades "da ciência". Ao comum dos mortais resta obedecer.

Do outro lado de seu saber – ou do estetoscópio – está a doença; tudo que se desvia da normalidade, toda exceção, está fora dos moldes considerados aceitáveis. Curiosamente, apenas um dos homens envolvidos foi vitimado pela doença – o jovem Harker. A incredulidade quanto à loucura (doença) masculina se percebe nas duas situações em que personagens masculinos têm a sanidade posta em questão: Renfield e Jonathan Harker.

Renfield apresentava uma loucura metódica que desafiava o Dr. Seward a um diagnóstico; posteriormente se verá que sua excentricidade tinha raízes sólidas na existência do vampiro e na lógica metafísica adjacente. O caso de Jonathan Harker tem a mesma solução. Não se tratava de doença, mas de incapacidade de processar as informações, dentro da economia do real em que estavam inseridos. Seu problema era a falta de diagnóstico; uma vez denominado o mal, a anomalia se desfez.

Quanto às mulheres, tendiam ao adoecimento/possessão com frequência bem superior ao masculino – assim acreditavam os vitorianos. Essa ameaça constante da perda da sanidade se espelha no livro, pela constante reafirmação dos limites femininos. Na obra – como de resto no cotidiano – as mulheres eram facilmente

diagnosticadas e entregues aos cuidados médicos em um sanatório, onde deixavam de ser um peso para os maridos.

A obra suscita o debate sobre uma grande “doença” na Mentalidade vitoriana, que é a sensualidade feminina. Discutidas no âmbito da patologia

adquiriram um significado moral e ideológico: normal (bom) e anormal (mau). Uma distinção binária se estabelece, privilegiando um termo e marginalizando o outro. O potencial da medicina de gerar um sistema de Ordem e valores morais de utilidade social (isto é, de controle e autoridade) realizara-se [...]. A construção binária de normal (saudável, bom aprovado, aceitável) e anormal (degenerado, nocivo, rejeitado, inaceitável) passou a vingar. O método científico objetivo se transforma em uma questão de valor social e norma (CARDWELL, 1996, 173).

No entanto, estas normas (sexuais) estavam restritas ao “belo sexo”. Lembremo-nos de que se o assexuado Jonathan Harker comete “pequeno” deslize pré-matrimonial (o episódio das três vampiras) quando se torna vitimado pela lubricidade “animalesca” daquelas que ele considera como exemplares do não-tético, em contraponto à modelar futura esposa Mina, como ele, assexuada. O **deslize masculino** é perdoável; principalmente quando justificado por uma grave crise de perda da razão. Aos homens estes “acessos de loucura” são também possíveis, ainda que lamentáveis. Mas em mulheres são totalmente impróprios, podendo mesmo ser punidos com a morte.

Maria Conceição Monteiro chama a atenção para a facilidade com que desvios – sexualidade ou crime – são atribuídos à loucura, enfermidade quase naturalmente associada ao sexo feminino

numa sociedade que não somente percebia as mulheres como infantis, irracionais e sexualmente instáveis, mas que também lhes negava poder legal e econômico, não surpreende que elas constituam a maior parcela das pessoas rotuladas de anormais. A crença médica de que a instabilidade do sistema nervoso e reprodutivo da

mulher a fazia mais vulnerável à loucura do que o homem acarretava certas consequências sociais. Tal crença era usada como pretexto para afastar a mulher de atividades profissionais, para negar – lhe direitos políticos e mantê-la sob o controle do homem, tanto por razões de família quanto por razões de Estado. Assim, política e medicina, por interesses escusos, juntavam forças, criando uma cruel cumplicidade para restringir os direitos da mulher (MONTEIRO, 1998, 67).

Tais questões e sua solução – representada pelas prédicas de van Helsing – se encontram ilustradas na obra de forma bastante didática. Certamente encontrariam respaldo entre os leitores, dando voz às crenças e interesses comuns à Sociedade, demonstrados pelo grande volume de tratados médicos sobre o comportamento e a saúde femininos (SHOWALTER, 1985).

Ao final de todas as peripécias, a família Harker celebra a vitória com o nascimento de um herdeiro, que reafirma o retorno à Ordem, e a perpetuidade da família. A jovem senhora Harker, cuja atividade econômica (como professora, antes do matrimônio) e estratégica (na perseguição do monstro) ao longo do livro demonstra uma eficiência excepcionalmente “masculina”, retorna ao lar na mais sublime das funções femininas: a maternidade. As relações entre os Harker reafirmam seu caráter afetuoso e cálido, seguindo a moral sexual-familiar proposta para as famílias inglesas no período (GAY, 1989, 1990; McFARLANE, 1990; MARTINS, 1993).

A anomia: seja a sexualidade e/ou a loucura, representadas à obra, será atribuída ao elemento estrangeiro, como “corpo estranho” invasivo, que adoce o corpo social. Ele fará vítimas sempre entre os seres mais frágeis: as mulheres e os loucos que devem ser protegidos pelos homens de bem. Como já dito, a representação fantástica proclama os males morais a que está exposta a sociedade, propondo a retomada de padrões anteriores considerados ideais, apesar de caducos.

Em **Drácula** o elemento deflagrador de todo o processo de ruína social é personificado no estrangeiro: são temidas suas práticas, cultura e seus poderes; metafísicos como o vampirismo, ou humanos como os **avassaladores milhões** do Conde.

O ESTRANGEIRO

A construção do personagem do Conde Drácula já teve bastante atenção da crítica, onde se relacionam a caracterização física aparentada aos exotismos orientais, aos vilões clássicos do gótico e a personagens da vida real de Stoker: seu comportamento, postura e modo de agir foi associado a pessoas do círculo do autor. Por outro lado, a imagem do vampiro como elemento de sedução e volúpia perdurou no século XIX, com diversos títulos circulando entre Inglaterra e França.

A novidade em **Drácula** se deveu à associação do mito a um personagem histórico, Vladislau Dracul (Romênia, 1431 – 1476), destacado guerreiro na defesa do Leste Europeu contra os avanços do Império Otomano, no século XV. Tendo vivido por anos como refém entre otomanos, aprendeu técnicas de tortura como o empalamento, que se tornou seu epíteto: “Vlad, o empalador”; posteriormente tornou-se o príncipe que administrou a Transilvânia com mão férrea, bastante temido e respeitado entre os seus que o consideravam justo, mas impiedoso (McNALLY & FLORESCU, 1975).

Stoker construiu um vilão que associa poder metafísico às habilidades da nobreza, destacada pelo sangue, história e riqueza. A mudança para a Inglaterra à escusa de conhecer a “capital mundial do progresso”; prevê expandir seus poderes e territórios pelo mundo, aproveitando-se da amplitude e poder do Império Britânico. Sua arma secreta é a posse sexual das mulheres; e através delas, prevê, o mundo.

A atuação deste vampiro/estrangeiro, na obra, demonstra grande habilidade de adaptação ao mundo moderno. Aproveitando-se do empreendedorismo britânico, ele realiza negócios, mediados por uma empresa de advocacia de Exeter; serve-se ainda destes representantes para a aprendizagem da língua e costumes. São os senhores Renfield e Harker, cujo destino, após esse encontro demoníaco, é conhecido. A compra de terrenos na Inglaterra, o aprendizado de língua e costumes ingleses, tudo isso faz parte de um bem cuidado plano de conquista, ao qual Harker é exposto, parcialmente, mas que não pode compreender.

Vê-se no início da obra um personagem grandiloquente, patético e que encanta o jovem Jonathan Harker, para quem a convivência tão íntima com um homem rico e poderoso é lisonjeira. Ele se encanta pela personalidade do vampiro, embora perceba seu castelo como decadente e misterioso. À medida que sua curiosidade avança pelas dependências do castelo, ele vislumbra um passado assombrado, que esconde vários vícios. Entre eles a luxúria, a poligamia e o vampirismo, personificados por três mulheres belas e sedutoras, de insaciável apetite sexual. Com a partida do vampiro, é este seu destino; morrer – ou permanecer um não – morto, como brinquedo do harém vampírico.

Drácula atravessa o oceano sem problemas: os caixões de terra protegem seu sono e o escondem da tripulação do Demeter, o navio russo que o transporta. As necessidades alimentares se satisfazem às custas da população do navio, que chega à Inglaterra deserto. As forças da natureza se excitam: uma grande tempestade e o enlouquecer dos animais do zoológico celebram sua chegada.

A partir deste momento, os movimentos do vampiro vão sendo mais e mais precisos; a conquista de uma mulher bela, rica e bem relacionada, Lucy Westenra, é o primeiro passo para a disseminação da “doença” e de seu poder. No asilo, o zoófago Renfield anuncia seus passos, e aguarda a transformação prometida.

Seus encontros com o vampiro não são totalmente revelados, mas é implícito que represente um valioso informante sobre a Inglaterra e seus trâmites. Quando finalmente perde valor ele será descartado.

A popularidade de Lucy torna-se um problema inesperado: seus pretendentes se demonstram contendedores capazes, contra os quais o vampiro terá que se haver. No entanto, ele não desiste de imediato e, mesmo acuado, faz uma nova vítima – Mina. A personalidade desta “mulher de cérebro masculino” seu recato natural, a submissão voluntária ao marido, tudo isso se associa nela como um escudo contra o poder maligno.

É interessante destacar que, além dos poderes satânicos e as habilidades de guerra, o Conde possui ainda grande riqueza e uma habilidade pouco comum de dominar as novas tecnologias, parte importante do desenrolar da história. Drácula só chegou tão longe pela associação destas habilidades. No entanto, a força do caráter daqueles homens (e principalmente de Mina) farão sentir a pujança do Império, mesmo contra estrangeiros ricos e ardilosos como o Conde que, rechaçado, será destruído em seu próprio território.

O Conde/estrangeiro é a causa não causada e responsável por todos os males. A ele são atribuídos poderes sobre a natureza: provoca tempestades, manipula animais; e morais: sobre as mulheres e os loucos, aparentemente aproximados dos animais pela fragilidade de sua razão. Os seres comandados pela racionalidade são os únicos capazes de fugir à sua influência, e serão os ocidentais do sexo masculino. Pessoas “inferiores” como os orientais o temem e servem, como os valáquios e ciganos.

Destaque-se ainda que o núcleo envolvendo um vampiro **estrangeiro** e suas vítimas femininas não era comum nas obras do século XIX. Célia Maria Magalhães afirma que a caracterização mais comum nesses romances é de um nobre inglês que simultaneamente fascina e intimida um jovem de classe social inferior, usualmente

viajando juntos por um longo percurso em que desenvolvem uma especial intimidade (MAGALHÃES, 1997, 63). A componente sexual, no entanto, permanece ambígua pelo interdito da homossexualidade.

Em Drácula, o vampiro é um nobre estrangeiro, cujo poder sobre os homens (Renfield, Harker) parece mais atrelado à ganância que à sexualidade; esta sim, voltada para as mulheres. A aparência do Conde, destacada como oriental, e matizada de perversão e maldade, reflete a perspectiva do estrangeiro (a personagem e a cultura) como exótico, lúbrico e inferior, tal como vigente na mentalidade inglesa (SAÏD).

É informado pela literatura de viagem e do “conhecimento” produzido pelos orientalistas que, em uma forma sutil de paráfrase, Jonathan descreve o exotismo que tanto o fascina. Há momentos em que concede a eles alguma proximidade *alguns deles assemelhavam-se particularmente aos campesinos de nosso país ou mesmo àqueles que encontrei em minhas andanças através da França e da Alemanha*, numa tentativa óbvia de familiarizar o desconhecido (STOKER, 1985, 09) (Grifo nosso).

A tendência ao desvalor: afinal o campesino é sempre um elemento retrógrado, ultrapassado e culturalmente inferior, pela perspectiva de um homem que vive na capital do mundo, vai se ampliando: *ainda outros que se destacavam por seu vivo pitoresco. As mulheres em geral eram graciosas, exceto quando observadas de perto* (STOKER, 1985, 09) (Grifo nosso). Não há uma explicação para este desmerecimento, apenas o fato de que sejam vistas de perto: o narrador parece defender que o apelo do exótico não sobrevive a uma mirada mais próxima, como se verá ao longo da obra.

Finalmente, o estranhamento – e o menosprezo – se impõem, ao observar um dos povos mais orientais da Europa: *as figuras étnicas mais estranhas eram representadas pelos eslovacos* (mais tarde sabemos que servem ao Conde), *que formavam um aglomerado de aspecto*

muito mais bárbaro que os demais (STOKER, 1985, 09) (grifo nosso). A cisão entre civilização e barbárie é, como sabemos, a antinomia clássica entre uma metrópole imperial e as sociedades subordinadas.

A depreciação assume a forma de ironia: *no aspecto eram realmente pitorescos, mas aparentemente nada afáveis. Vistos sobre um palco – ou seja, no âmbito das representações comuns do estrangeiro, entre os ingleses, seriam imediatamente identificados no papel de um bando de antigos salteadores orientais. No entanto, conforme a seguir vim a saber, trata-se de gente de hábitos acentuadamente pacatos e talvez carente de uma mais natural autoafirmação*⁷² (STOKER, 1985, 09).

Estes eslovacos são associados a outro grupo, marginal e mais presente no cotidiano da Europa central: os ciganos, também bárbaros e servos do Conde. Perceba-se como estes personagens remetem aos Impérios de que fazem parte, o Otomano de um lado e o Austro-húngaro do outro. Havia já, no início da narrativa, um destaque para o fato de que Budapeste separava a Europa e o Oriente, a civilização e a barbárie. “Aliados” ingleses pelo Tratado de Berlim (1885)⁷³, são menosprezados pela jocosa descrição de seus súditos, embora ainda apreensiva quanto aos otomanos.

Os ciganos aqui, como em todo lugar – é o ponto de vista da obra – são “bárbaros”; mas sendo este seu lugar de origem, são justificados pela orientalidade: a grande vilã, e que se representa na servidão e lealdade aos *Boyars*

72 (NT.) *They are, however, I am told, very harmless and rather wanting in natural self-assertion.* A tradução de Theobaldo de Souza, utilizada em quase todas as citações de Drácula nos parece insuficiente neste trecho, em que se perde parte do sentido original pela supressão ou inversão de frases, como também na adição de advérbios e adjetivos.

73 Faziam parte desta cúpula “Imperialista”: França, Alemanha, Áustria-Hungria, Bélgica, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, Grã-Bretanha, Itália, Países Baixos, Portugal, Rússia, Suécia, Noruega e Turquia. O tratado tinha por objetivo – declarado – regulamentar a liberdade de comércio nas bacias do Congo e do Níger, assim como novas ocupações de territórios da Costa ocidental da África. A maioria quase absoluta é representada por países da Europa, inclusive a “orientalizada” Turquia, dona de considerável Império, e os Estados Unidos, que vinha ascendendo como novíssima potência, por sua “influência” na América.

Szgary é o nome que aqui dão aos ciganos. Disponho de algumas notas escritas sobre eles em meu livro. Trata-se de um grupo peculiar e esta região, embora mantenha aliança com os demais ciganos espalhados pelo resto do mundo. Existem milhares deles entre os habitantes nativos da Hungria e da Transilvânia, os quais em sua maior parte são considerados fora da lei. É costume entre eles filiarem-se a algum grande nobre, ou *Boyar*, passando então a adotar seu nome. São destemidos e infensos à prática religiosa. São, porém, supersticiosos e falam apenas seus próprios dialetos do romaico (STOKER, 1985, 54-5).

Perceba-se que o Conde está em boa companhia: bárbaros e ladrões (não menos bárbaros). É a estes que ele se associa em seu país – além das “lúbricas” três mulheres que o acompanham em seu castelo (possível referência à poligamia oriental) – tornando-o um “estranho” (*Unheimliche*) freudiano, remetendo a um passado longínquo: o feudalismo, e os efeitos decorrentes, como a submissão daqueles “inferiores” supracitados.

Na visita ao castelo Harker demonstra pouco interesse nos objetos centenários de uma cultura que despreza. Mas, dentre tantas quinquilharias, ele encontra algo de valor quase universal

A única coisa que despertou minha atenção foi **uma grande quantidade de ouro**, amontoada num dos cantos do quarto – ouro das mais **variadas espécies e procedências**: romano, britânico, austríaco, húngaro, grego e turco, amodado e encoberto por espessa camada de pó, como se ali já se achasse há muito tempo. Segundo observei, **nenhuma destas moedas tinha menos de três séculos de existência** (STOKER, 1985, 61) (Grifo nosso).

Harker se depara com um primeiro aspecto alarmante e que a *posteriori* será destacado por Mina: a riqueza incalculável do Conde, que espelha a fortuna também imensurável de paxás indianos, xeiques muçulmanos e toda a variegada população de grandes terratenentes orientais sob o domínio do Império. Este poder,

extremamente real, parece atrair mais espanto que a descoberta do caráter metafísico do Conde:

Ali, a um passo, [...] dentro de uma das caixas, [...] estava estendido o Conde! Ele **nem dormia nem estava morto**. Eu, entretanto, não sei dizer o que se passava, pois seus olhos, embora arregalados, pareciam duros como pedra, mas ainda assim, não estavam vidrados, como os de um morto, e as maçãs do seu rosto continuavam irradiando calor, apesar de toda a sua palidez, e seus lábios permaneciam vermelhos, como sempre. **Ausência total de pulso, respiração e batimento do coração**. Intrigado com tudo o que via, inclinei-me sobre ele, **tentando localizar algum indício de vida, mas em vão**. [...] deparei com seus **olhos mortiços** e, a despeito de se manterem **imóveis e inconscientes de minha presença**, ainda pude surpreender em suas órbitas aquele mesmo **olhar de profundo ódio** (STOKER, 1985, 62) (Grifo nosso).

Estranho ser este, que aparentemente teve contato com mais de três séculos e variadas sociedades e, acima de tudo, possui estranha forma de existência, que não é vida nem morte. No seu castelo ele tem poderes de escalar paredes, e controlar animais e pessoas. Todos estes aspectos passam ao largo; ou seja, não necessariamente são compreendidos, antes de van Helsing.

O vampiro de Stoker associa em sua caracterização e atividades, uma mescla de temores ingleses, desde a invasão pacífica dos nobres orientais – e seus ameaçadores costumes e milhões, como também o efeito deles sobre as mulheres inglesas, encantadas pelo luxo e volúpia oferecidos. Haja vista o destaque dado à sua sensualidade e ao absurdo dos costumes poligâmicos (os vampiros, Lucy), por exemplo, em contraposição aos baluartes da sociedade inglesa descrita pelo padrão burguês de monogamia, família mononuclear, e assexualidade feminina (Mina).

Drácula também prenuncia os movimentos pós-coloniais (embora o conceito seja anacrônico, aqui) propondo uma imagem

do esforço encetado por aquelas elites de familiarizar-se com a cultura ocidental e seus progressos tecnológicos (HOBBSAWM). Havia um perigo real nessa assimilação, que se concretizaria no século XX, com o esfacelamento do Império, fruto da atualização da cultura, armas e exércitos dos entes coloniais graças a essa europeização estratégica.

Assim, a obra está se referindo a mudanças estruturais dentro de sua própria sociedade, vistas (não sem razão) por conservadores como Stoker como decorrentes dessa convivência. A exemplo vem o desejo sexual exacerbado e poliândrico de Lucy (STOKER, 1985, 75). Mesmo quando ela se retrata, dizendo não dever ter sequer pensado em tal possibilidade, a manifestação de um tão pitoresco desejo já demonstraria claramente que o apetite sexual das jovens inglesas estava mudando; e a culpa era delegada ao encontro com a cultura oriental, cujas mulheres se apresentavam no Imaginário Ocidental como extremamente sensuais (Saïd 1990), e confirmado pela experiência de Jonathan Harker entre as vampiras do castelo.

Portanto, muito além dos poderes metafísicos do Conde, sua potência física, financeira, política e sensual, reunidas em um só conjunto de temores reconhecidos pelo imaginário inglês, para o qual o *estrangeiro veio simbolizar a desintegração dos antigos costumes e o sistema capitalista que os desintegrava* (Hobsbawn, 1989, 225).

Ampliando esta perspectiva Célia Maria Magalhães destaca que, para os leitores ingleses, **Drácula** representava a percepção de uma *crise na Ordem dominante – uma ameaça aos valores normativos, entre eles, os da sexualidade feminina e masculina, os de identidade nacional, e os religiosos*. Assim, a derrota de Drácula representaria um reforço dos valores dominantes da sociedade vitoriana, quando foram também extirpados valores considerados anárquicos, tais como a *sexualidade pervertida, a aristocracia decadente, a invasão pelo estrangeiro, e a noção da imortalidade reversa* (MAGALHÃES, 1997, 152).

Em sua personificação metafísica o mal, representado por Drácula, dá espaço ao surgimento de uma nova ciência, que ultrapassa o empirismo para incorporar – de maneira excepcionalmente ética, se comparada às obras anteriores – os conhecimentos expurgados pela razão. E neste ponto, as questões se imbricam: o fim de uma perspectiva metafísica teria dado origem à crise social vivenciada em fins do XIX. Necessário seria, portanto, (re)suscitá-la; mas, já que a instituição responsável pela manutenção da Ordem moral (a Igreja) havia perdido seu posto, era preciso associá-la aos novos responsáveis pelos ditames da Ordem, a Ciência e seus representantes.

O Fantástico teve que abandonar a antiga rixa e se associar aos cientistas, para recuperar a Sociedade e seus elementos desviantes: **o louco e a mulher**.

O LOUCO

Como se pôde perceber nas obras consideradas, a ocorrência de loucura é comum no Fantástico, uma vez que as situações propostas pela irrupção maligna não encontram respaldo no senso comum. Viu-se também que a atribuição de perda da razão era justificativa frequente para o comportamento desviante/amoral dos cientistas (SHELLEY, STEVENSON), ou dos personagens fragilizados pelo mal metafórico, em **Drácula**.

Todorov atribui uma função estética a este receio da perda da razão, como elemento formativo da dúvida fantástica: a desconfiança de sua própria racionalidade ocorre aos personagens no momento de irrupção do inatural no cotidiano. Para o crítico, a loucura é um artifício narrativo destinado a reforçar o estranhamento, que em sua perspectiva representa parte importante no gênero. Já Irene Bessière atribui à insanidade a função de *resistência do sujeito* ao que este

percebe como imposição normativa *que o determina e nega à revelia de seu próprio sistema de valores, e eventualmente, sua própria fragilidade* (BESSIÈRE, 1974, 228) (Grifo nosso)⁷⁴. Para ela o louco torna-se metáfora da sociedade à qual pertence, e que a narrativa Fantástica representa em um momento de convulsão: a loucura explica/anula um comportamento desviante da norma imposta.

Drácula nos mostra a sociedade inglesa ameaçada pelo hospício de um lado e pela loucura do outro; a normatividade será representada tanto pela instância discursiva da normalidade e doença, atribuída a van Helsing, quanto pela práxis do dr. Seward e seu asilo de loucos, tão próximo ao centro de ação (situado ao lado da residência inglesa de Drácula).

Aí se encontra Renfield, o predecessor de Jonathan Harker, que desde o retorno da Transilvânia comportou-se de forma anormal. Ele alterna instigantes conversas com Seward, e a caça (e a alimentação) de pequenos animais (sangue é vida), justificando-se pelo desejo de vida eterna. Esta dubiedade confunde o cientista, que não tem elementos para entender que não se trata de doença, mas possessão. Renfield também funciona como arauto do “mestre”, anunciando sua chegada, como um simulacro do João Batista bíblico.

De início o médico assume para com ele uma atitude paternal; o louco é infantil, inferior, porque portador da “inteligência” de uma criança

Algo parecia agora estar-lhe afetando a imaginação, [...] A cena tinha um quê de patético que me comoveu. Trouxe-me também um ensinamento, posto que tudo ocorrera como se, diante de mim, estivesse **uma criança**. [...] **Era evidente que ele se achava sob um processo de distúrbio mental**. E sabendo através de suas atitudes anteriores como ele costuma interpretar a existência de

74

(NT.) *Le fréquent thème de la folie renvoie à cette résistance du sujet à ce que le détermine et le nie, eu égard à son propre système de valeurs, et éventuellement, à sa propre faiblesse.*

coisas estranhas em relação à sua própria pessoa eu procurava, destarte, penetrar em sua mente da melhor maneira possível, a fim de acompanhá-lo em seu raciocínio (STOKER, 1985, 337) (Grifo nosso).

A postura do médico/cientista frente ao paciente/objeto de estudo é de superioridade e onipotência frente àquele que é descrito como **uma criança** de atitudes patéticas. O médico positivista, posicionado confortavelmente no **trono da Razão**, tem o poder de arruinar qualquer ser humano por seu diagnóstico/estudo/cura. Essa prepotência o impede de perceber que os assomos de loucura derivam do vampiro: Renfield é subserviente à vontade de Drácula pela promessa de uma imortalidade que só se faria através do consumo de vidas humanas.

A (im)pertinência do comportamento e assertivas do dr. Seward é constante, em relação aos doentes apresentados na obra: Lucy e Renfield. Seu saber se demonstra limitado pela predisposição de não enxergar nos pacientes uma verdade que é incapaz de compreender. Em consequência, não há perspectiva de cura e reintegração social para aqueles que denomina irrecuperáveis: os mesmos Lucy e Renfield.

Mesmo em momentos da mais translúcida racionalidade, o médico está longe de perceber a verdade do paciente. Com a chegada e os avanços do “mestre”, Renfield retoma a razão, decidido a abandonar a zoofagia e demais comportamentos anômalos

Já não me interessava colecionar nada disso [as vidas de animais] Já estou livre de **todos estes absurdos**. [...] sei exatamente o que tenho diante de mim. [...] Se o senhor apenas imaginasse o problema com que ora me defronto e que estou procurando solucionar, estaria com pena de mim, [...] Rogo-lhe não mandar encerrar-me numa camisa de força. **Preciso pensar** e, na verdade, não o consigo enquanto meu corpo permanece confinado (STOKER, 1985, 337-338) (Grifo nosso).

Essas assertivas de grande lucidez levam o Doutor a titubear em sua certeza sobre a “demência” do homem: *Há, sem dúvida, algo a ser ponderado a respeito do estado de espírito deste homem* (STOKER, 1985, 338) (Grifo nosso). Mas o diagnóstico permanece sempre sem solução, mesmo quando o doutor se aproxima da resposta *Deus Misericordioso! O Conde se avistou com ele! E daí só podemos esperar que um novo esquema de terror já esteja em adiantada gestação!* (STOKER, 1985, 339) (Grifo nosso). O que pode apreender o cientista do encontro entre Drácula e Renfield: outro **esquema de terror** em andamento. As origens da doença, no entanto, permanecem obscuras.

Paralelamente aos movimentos razoáveis do louco, a medicina se embrenha por caminhos insanos, de recuo a patamares pré-científicos

van Helsing foi ao Museu Britânico, onde espera avistar-se com possíveis especialistas em Medicina Antiga. Isto porque os **antigos médicos adotavam certos recursos que os seus sucessores desprezavam**, e o Professor pretende pesquisar certos preventivos especificamente destinados a combater os flagelos impostos por **bruxas e demônios**, aos quais provavelmente teremos que recorrer mais tarde (STOKER, 1985, 340 – 341) (Grifo nosso).

Cabe ao holandês católico partir em busca da *medicina antiga*, depositada como curiosidade no museu. Os males que a ciência contemporânea despreza só podem ser combatidos pelos conhecimentos da medicina pré-científica. A doença de que padece a sociedade vitoriana em **Drácula**, só poderia ser debelada pelo retorno aos saberes desprezados; mesmo porque a existência do Conde representa, por si, a validade destes saberes do passado.

Há, também, nuances diferenciadas na loucura personificada em Renfield, e aquela que assomou Lucy; há níveis distintos, de acordo com o sexo. Em ambos os casos temos a perda de referencial cultural e ético, caracterizando-se um comportamento não-tético.

Nos homens, seus efeitos são mais brandos, mesmo levando-se em conta os estupores de Renfield; nas mulheres serão avassaladores.

Renfield havia sido seduzido com a promessa de poder ilimitado, vinda dessa "estranha divindade", que promete que "*Todas estas **vidas serão suas**, e ainda muitas outras e ainda maiores, através de **eras incontáveis**, desde que **se prostre diante de mim, me adore e me cultue!**"* (STOKER, 1985, 347) (Grifo nosso) A cena emula a tentação de Cristo, no episódio bem conhecido em que o príncipe das trevas promete ao Cristo todos os poderes mundanos, desde que se prostre diante dele (Mateus 4:1-11; Marcos 1:12-13; Lucas 4:1-13).

Em Stoker trata-se de momento crucial para o vampiro, que precisa ser convidado para que possa entrar em um edifício. A ganância muito humana de Renfield responde com prazer "*Entre, meu Senhor e meu mestre!*"⁷⁵ (STOKER, 1985, 347). Os sentidos religiosos não são gratuitos – Renfield está se entregando a um novo deus e senhor. Quando deixa de ser útil, será morto por Drácula. Nos últimos momentos, desenganado da promessa de vida eterna e finalmente temeroso de perder a alma, ele apostasia sua nova fé e confessa os pecados, oferecendo informações importantes aos caçadores do vampiro.

Assim, tanto em Renfield como em Harker, a loucura representou um momento de fragilidade moral, e/ou de indefinição do quadro real de seus padecimentos. Tão logo as peças se encaixassem: através da confissão principalmente, receberiam o perdão necessário e retomariam, quando possível, a normalidade.

75 [N.T.] Recorro aqui à versão original em que a resposta é "*Come in, Lord and Master!*". A versão brasileira me parece insuficiente, porque perde o contexto religioso da origem, em que a expressão *Lord and Master* é utilizado no sentido religioso como *Deus e Senhor*. Trata-se de fórmula utilizada na missa católica, em rito cujo sentido é a repactuação da fé através da consagração da hóstia, que Stoker conhecia bem.

Com as mulheres, porém, a loucura era outra – a sedução se dera pela luxúria, o que as coloca em patamar bem inferior; mesmo assim, ainda entre elas o arrependimento pode salvar⁷⁶.

A MULHER

Como já apontado em capítulo anterior, o vitorianismo (e especialmente a frígida e passiva mulher vitoriana), representou uma excepcionalidade na longa duração de uma cultura pouco afeita à submissão feminina e diferenças entre sexos. A asséptica Mina Harker bem personifica este construto que, por artificial, estava ameaçado pelas mudanças sofridas ao longo do século. A presença majoritariamente feminina na educação secundária, a ampliação de seu acesso ao ensino superior e profissões de maior vulto, dirigiam à independência e liberdade comportamental (inclusive sexual) a *New Woman* popularizada pelos romances de Henry James na década de 1870, e que tentava identificar estas novas personas sociais (STEVENS, 2008).

O movimento feminista nos anos 1890 era já portentoso e considerado ameaçador por conservadores como Abraham Stoker, autor de **Drácula**. O diálogo entre o romance e o feminismo acontece pela representação das duas personagens, Mina, a mulher que porta uma mente masculina, e Lucy, a jovem que é controlada pelos instintos: a mulher frígida e a virago. A dualidade antinômica representada por elas quer denunciar o perigo dessa mulher sensual e voluntariosa contra o ideal vitoriano propagado pela imagem (cuidadosamente) construída para a Rainha Vitória (HOBSBAWN).

76

E novamente aqui temos a manifestação da cultura católica de Stoker: a salvação pelo arrependimento é característica dessa religião, enquanto no protestantismo, por exemplo, está relacionada à predestinação divina, entre outros parâmetros.

A Condenação da mulher transgressora popularizada pela exegese cristã (Eva e suas filhas), trazia embutida uma mensagem de domesticação do feminino, sua intuição, apetites e curiosidade. Sua natureza irracional e selvagem deveria ser domesticada pela educação e obediência ao homem. Assim, dentro deste ideal de menoridade feminina adotado pelo vitorianismo, a presença de Lucy é uma subversão, que a linguagem científico-metafísica representada por van Helsing transforma em doença-loucura.

Na obra moralista de Stoker Lucy não pode ser uma jovem real, pensando e agindo como a juventude a inspira. É necessário que seja declarada uma mulher doente, fragilizada pela inabilidade de conter-se, e sendo assim a vítima perfeita para o mal representado pelo vampiro. Entregando-se facilmente à curiosidade e aos apetites sexuais, Lucy é a percepção conservadora da “Nova Mulher” de fins do XIX. Já Mina, porque tem um “cérebro masculino” – para não dizer que pensa como um homem, no pior sentido que isso possa ter – deve então personificar o ideal que Stoker e os contemporâneos querem proteger.

A mensagem de dissolução social se reveste de componentes metafísicos para externar o horror masculino: a metáfora do monstro orientalizado que seduz as mulheres inglesas, indefesas contra seus poderes. O que se está defendendo na narrativa, portanto, é o conservadorismo vitoriano asséptico, seriamente ameaçado pelas mudanças de costumes vivenciadas no fim do século, e que à obra reúnem todos os elementos “perigosos”: o misticismo, a sensualidade, e a presença dos ricos estrangeiros vindos do Oriente, a um personagem mítico: o vampiro.

Já de início vemos uma tríade voluptuosa, as “noivas do vampiro”, cuja origem, história e interesses desconhecemos. São descritas como poderosas, belas e sensuais. Como se encontram do lado Oriental do mundo, como definido por Jonathan Harker logo ao início da narrativa, é natural que sejam impregnadas de

sensualismo e irracionalidade; tudo que for oposto ao que os vitorianos pretendem ser. Sua presença serve para ressaltar o tético (do qual não fazem parte), mais que para chocar. Contrapostas já de início à cândida Mina Murray, apresentam-se como seu oposto aos olhos do noivo que se encontra **sozinho no castelo com as horripilantes mulheres, as nojentas. Mina é uma mulher. Mas nada tem em comum com elas. São as Parcas do abismo do inferno!** (STOKER, 1985, 67) (Grifo nosso).

É bastante interessante a distinção entre estas mulheres *nojentas*, e Mina, que também é uma mulher, mas uma mulher *que nada tem em comum com elas*. Por que entidades com tão grande poder se comparam a Mina, uma mulher tão comum? O que as aproxima é o gênero, são mulheres. Mas se são o oposto de Mina, o que as caracteriza – e representa o elemento de horror e repulsa? O poder demonstrado por elas, o que realmente atemoriza o jovem Harker, agonizante em sua impotência, é a sensualidade: *como que zombando do meu sofrimento, o meu coração se deixava arrastar por uma ânsia mórbida e aniquilante, obrigando-me compulsoriamente a implorar os beijos que seus rubros lábios me ofereciam* (STOKER, 1985, 49) (Grifo nosso)

Voilà o grande perigo, o horror, a monstruosidade: o desejo despertado pelas *nojentas mulheres*, contra as quais não podia se controlar, implorando *beijos*. Portanto, o poder efetivo destas mulheres descritas como *lascivas, impulsivas, imorais, sensuais, agressivas*, é o poder de manifestar sua própria vontade e apetite sexual, contra os quais um homem comum, como Harker, está indefeso. No extremo oposto encontra-se Mina: *compassiva, trabalhadora, assexuada, humilde, obediente e submissa*. Mina é descrita como uma espécie de títere, quase.

Esse encontro inicial serve também para advertir sobre o perigo real da voluptuosidade vampírica, que transforma as mulheres em monstros indomáveis. Seu poder é comparado por Jonathan

ao das Parcas gregas, as senhoras do destino: aparentemente, uma mulher sensualizada pode definir os destinos de um homem. No âmbito da retórica fantástica, sua existência monstruosa serve de moldura para que as qualidades de Mina sejam ressaltadas.

Ao longo da narrativa constrói-se em torno dela uma mística de **ideal de mulher**. Um momento de elogio de van Helsing à **casta diva** denota seu caráter de exceção: a sra. Harker representa para ele a esperança de **que ainda existam mulheres capazes de tornar a vida neste nosso mundo algo mais digno e melhor**. [...] **santas mulheres, cujas vidas e verdades irão servir de lição e de exemplo** às nossas crianças de amanhã (STOKER, 1985, 229) (Grifo nosso) Interessante é esse caráter pedagógico assumido pelo alter-ego de Stoker, o professor van Helsing. Essa declaração representa um *mise en abyme* da narrativa, em que a mensagem central se explicita em poucas palavras.

Nada parecido seria dito sobre Lucy, desde o início uma mulher voluntariamente não-tética. Sua caracterização em termos de comportamento, palavras e pensamentos é sempre o oposto do comportamento da amiga e confidente Mina. As diferenças são tão óbvias que Mina considera as palavras e comportamento de Lucy sempre surpreendentes – e por vezes chocantes.

Sem surpresas, portanto, Lucy será a primeira vítima de Drácula. O comportamento controverso, a persona voluptuosa, dirige naturalmente à perdição. Atenua-se assim a crueldade de seu sacrifício, pelo fato de que fosse a primeira vítima e, portanto, ainda não houvesse uma profilaxia e tratamento para a doença obscura. Por outro lado, por que sua aniquilação ocorre sem titubeios? Porque van Helsing pretende muito menos **salvar Lucy que Mina?**

Uma boa forma de visualizar essa diferença está na maneira como se descreve e desenrola o processo de transformação das duas, como também as reações a ele. A exemplo veja-se a cena

posterior à decapitação de Lucy, que é seguida de uma declaração de alívio bastante curiosa. Olhando para a expressão serena da decapitada, um de seus pretendentes, o dr. Seward, pode folgar que naquele caixão *já não se achava aquela **Coisa maligna e repulsiva** que tanto nos aterrorizara e que, por **obra de sua obstinada e cruel destruição, nos inspirara tal ódio** que culminara com o **seu final trucidamento**, assim imposto como um **extremo privilégio*** (STOKER, 1985, 229) (Grifo nosso).

Em imagem especular às vampiras romenas, Lucy transformada é uma mulher sedutora, implacável em seus desejos e cuja sensualidade fragiliza seus pretendentes, o que amparou a decisão de extermínio. O paralelismo com a cena de Harker no castelo, inicia pela recorrência de uma terminologia já utilizada na Transilvânia: *repulsiva, maligna* e capaz de *aterrorizar*. No entanto, o comportamento de Lucy escalou; se as vampiras atordoam Jonathan pelo seu poder de sedução, o que faz de Lucy um monstro é a obstinação, crueldade, e poder de destruição.

A perseguição e extermínio dessa mulher, amada por tantos jovens, só foi possível porque este amor foi transformado em ódio. O responsável por essa repulsa e mudança de percepção em relação a Lucy, foi o diagnóstico médico: o discurso normativo personificado em van Helsing.

O ódio alimentado pelo discurso de exclusão, que coloca em um lugar negativo a jovem sensual, dirige ao seu *trucidamento* oferecido como uma *honra* proporcionada ao noivo. Os termos são retirados do texto, apontando o desprezo e a satisfação com que esses homens destroem uma mulher voluptuosa pois afinal, a transformação apenas sublinhara características latentes: o desejo de relacionar-se com vários homens, e a ânsia pela intimidade matrimonial. Essa sensualidade transparece na pluralidade de seus desejos e pretendentes, fazendo dela uma mulher irresistível.

Seu oposto é a casta e modesta Mina, uma mulher sem apetites. Sempre à disposição do futuro marido, a quem espera pacientemente; também solícita no trabalho, e na devoção à amiga Lucy (que secretamente inveja). Também e principalmente, a grande presença maternal, que alimenta as forças do grupo de defensores da moralidade das mulheres inglesas, originado na caçada a Lucy e na crença em van Helsing. Seu relacionamento com os homens ocorre sempre de forma tranquila e maternal; nem mesmo Harker manifesta qualquer interesse sensual por ela.

A presunção da inocência de Mina – muito devedora do comportamento recatado e correto – é alimentada pela narrativa, mesmo em momentos em que essa mulher assexuada se comporta de maneira ousada. Um primeiro momento ocorre após a destruição de Lucy quando, com a desculpa manifesta de consolar o noivo enlutado e solitário, toma a liberdade de sentar-se ao seu lado e tomar-lhe a mão: *espero que ele não tenha **interpretado** este meu gesto de uma **forma diferente**; e sem que importe mesmo que o tenha pensado, ele **já** **jamais voltará a pensar** assim, porque então terá uma decepção. Sei que ele **nunca o fará**, porque é um **verdadeiro cavalheiro*** (STOKER, 1985, 287) (itálico do autor, grifo nosso).

A cena é bastante sugestiva para os padrões da época – uma mulher e um homem jovens, sem parentesco, sozinhos, de corpos colados e mãos dadas. Se a mulher fosse Lucy, a cena seria imediatamente relacionada à sensualidade e sedução. No entanto é Mina quem toma a iniciativa, em uma situação bastante ambígua; e ainda se justifica longamente, concluindo que Lorde Arthur agirá como *gentleman*. A responsabilidade moral, portanto, está mais no comportamento masculino que em sua própria atitude de mulher recatada. A ambiguidade desta mulher se insinua aqui, como em outros momentos – a inveja velada quando Lucy descreve suas aventuras, por exemplo – sempre com total anuência da narrativa, porque Mina se porta (quase sempre) como deve ser.

A fragilidade/ambiguidade de Mina se desvela novamente em uma situação ainda mais complicada: quando ela se transforma em vampira. Ora, dada a relação entre o contágio e o sexo, o que temos nessa situação é um grave deslize desta mulher sem mácula. A sensualidade que se manifesta extremamente tímida, é posta a nu: ela traiu seu marido. No entanto, seu verdadeiro dom – a contrição – é o que faz dela uma mulher ideal.

Quando seu pecado é descoberto, um teste se faz necessário: van Helsing vai encostar uma hóstia sagrada em sua testa. A cena assim se descreve

Seu grito ainda ecoava em nossos ouvidos, quando sua reação se manifestou. Ela se precipitou de joelhos sobre o piso, numa verdadeira **agonia de degradação**. Puxando sua belíssima cabeleira sobre o próprio rosto, como habitualmente o fazem **os leprosos com** seus surrados mantos, sussurrou:

– **Impura! Impura! Até mesmo o Altíssimo repudia a minha carne!** Terei de carregar este estigma da maldição sobre minha testa até o dia do juízo final (STOKER, 1985, 366) (Grifo nosso).

A cena de confirmação do pecado de Mina é totalmente diferente do que ocorrera a Lucy: quando confrontada por Lorde Godalming ela mente e seduz, até que seja ameaçada com um crucifixo. Nesse momento ela mostra sua “face demoníaca”; e o resto já sabemos. Já Mina, reage de maneira distinta: é a primeira a reconhecer e deplorar sua situação. A comparação com os leprosos – cujo pecado se manifesta na carne – bem como a humildade com que recebe seu castigo, deplorando a perda da graça, vão no sentido totalmente oposto às vampiras anteriores. Mina não tem orgulho, antes vergonha de sua “queda”.

O livro não nos esclarece sobre como isto aconteceu, ao contrário de Lucy, que é descrita indo ao encontro do vampiro, sabotando o próprio tratamento e que, desde o início, demonstrara um



comportamento voluptuoso. Seu fim representaria um alívio para os que a cercavam. Mina é outro caso. A revelação de sua conspiração não produz ódio, mas pena, descrita pelo marido traído no momento da revelação: *todos nós nos sentíamos como que petrificados*. A dor do casal é compartilhada por esses novos cruzados, que *disfarçavam as lágrimas* (STOKER, 1985, 366). É pura piedade o que sentem estes homens, e redobrada vontade de luta para restaurar a Inglaterra, através desta mulher abençoada.

Em resposta aos gritos contritos e autoflagelo imposto por ela, o marido reitera seu perdão

– Isto é um absurdo Mina. [...] Que Deus me julgue segundo o que mereço e me castigue ainda mais amargamente do que aqui acabamos de sofrer [o episódio da hóstia], se por qualquer ato ou pensamento meu, algum desgosto vier um dia se interpor entre nós dois! (STOKER, 1985, 353)

Vitimada por uma *miríade de extravagantes fantasias* (STOKER, 1985, 355) que se materializam no vampiro, ela representa um ideal, como foi **dito** por van Helsing (STOKER, 1985, 367). O amor puro de Mina por Jonathan, sua amizade sincera por todos os outros homens, sua humildade e desespero ao ser degradada, fazem dela uma verdadeira vítima e portanto, recuperável. Ela se assume frágil e pecadora, despertando no médico a simpatia e respeito.

Esta mulher modesta, autocontrolada e que mesmo após a queda demonstra-se autoconsciente e arrependida, representa o ideal proposto pelo discurso normativo de van Helsing. Portanto, tem um lugar especial na narrativa: ela ocupa o único posto de ascendência sobre os homens que seria permitido a uma mulher no âmbito do vitorianismo: a mãe. É nesse papel que ela assume a liderança da caçada, afirmando-se consciente do lugar que lhe é permitido: – *Nós, mulheres, possuímos no íntimo do nosso ser um **espontâneo dom maternal** que nos eleva acima das coisas mais triviais da*

existência, desde que essa dádiva seja despertada (STOKER, 1985, 288). Criatura e criador: Mina e van Helsing assumem a liderança do processo sanitário.

Assim, Mina é uma heroína híbrida, como o próprio van Helsing. Ao mesmo tempo em que se apresenta como uma mulher *comme il faut* pelos padrões vitorianos: assexuada, humilde e submissa, ela tem conhecimento e controle raro das tecnologias contemporâneas, que serão muito úteis no processo de caçada. O que a distingue das perigosas “New Woman” é o interesse altruísta de seus conhecimentos. Em carta a Lucy ela afirma seu único objetivo: *quando estivermos casados pretendo assim ser útil a Jonathan* (STOKER, 1985, 69) (Grifo nosso).

O final apoteótico conta com a reafirmação do vitorianismo, que consegue debelar a ameaça oriental e reafirmar a Ordem, pelo matrimônio casto e a maternidade de Mina. A demonstração da tese proposta – os perigos do Oriente e da sexualidade feminina – foram demonstrados, e a mensagem entregue.

O século vitoriano terminava em paz com a ciência sem, contudo, abandonar o misticismo. As religiões subsistiram como o lócus do etéreo e do místico, mesmo em formas híbridas e heterodoxas como a ciência espírita de Allan Kardec. A normatividade moral assumia a forma de tratados científicos. O medo do inferno perdeu espaço para o terror do sanatório e dos hospitais. O câmbio exposto pelo Fantástico – e vivenciado pelos vitorianos – foi menos de práticas que de instituições.

BIBLIOGRAFIA

FONTES

BÉRARD, Cyprian. *Lord Ruthven, ou Les vampires*. Paris, Chez Ladvocat, 1820.

CAZOTTE, Jacques. **El diablo enamorado**. Madrid, Ediciones Siruela, 1985 (La Biblioteca de Babel, 16).

CHEVALLIER, Jean & GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1991.

CHOMPRÉ, Pierre. **Dicionario da Fabula**: Para intelligencia dos autores antigos, dos painéis e das estatuas, cujos argumentos são tirados da história poética. Nova edição. Paris, Garnier, s/d.

DOYLE, Arthur Conan. *O Homem que andava de rastros*. In: **Histórias de Sherlock Holmes**. 5. ed. São Paulo, Melhoramentos, 1982.

_____. "O Vampiro de Sussex". In: **Histórias de Sherlock Holmes**. 5. ed. São Paulo, Melhoramentos, 1982. p. 104-123.

GAUTIER, Théophile. **A Morte Amorosa**. In: **O Clube dos haxixins**. Porto Alegre, L&PM, 1987.

HOFFMANN, E. T. A. **O Homem da Areia**. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

KAMM, Anthony: **Collins Biographical Dictionary of English Literature**. London, HarperCollins, 1993

KEATS, John. "Lamia". In: ABRAMS, M. H (General Editor). **The Norton Anthology of English Literature**. Sixth edition. New York – London, W. W. Norton & Company, 1993. vol. 2. p. 797-813.

LE FANU, Sheridan. **Carmilla** (Morrer de prazer). São Paulo, Brasiliense, 1985.

LEROUX, Gaston. **O Fantasma da Ópera**. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1987.

MAUPASSANT, Guy de. **Contos Fantásticos: O Horla** & outras histórias. Porto Alegre, L&PM, 1997.

NODIER, Charles. **Le Vampire**. Mélodrame en trois actes. In: PICAT-GUINOISEAU, G. **Oeuvres dramatiques, 1**. Édition critique. Genève, Droz, 1990.

POLLIDORI, John William. **The Vampire** – a tale. London. Sherwood, Neely, and Jones, 1819.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou O Moderno Prometeu**. Rio de Janeiro, Ediouro; São Paulo, Publifolha, 1988.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017

STEVENSON, Robert Louis. **Dr. Jekyll and Mr. Hide**. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1983.

_____. **O Médico e o monstro**. Lisboa, Europa-América, 1971 (Col. Livros de Bolso Europa-América, 13).

STOKER, Bram. Appendix A: Bram Stoker correspondence with Walt Whitman. In: _____. **Drácula**. London, Penguin Books, 1993. p 494.

_____. **Dracula**. London, Penguin Books, 1994 (Penguin Popular Classics).

_____. **Drácula**. Porto Alegre, L&PM, 1985.

_____. « L'invité de Dracula » (**Dracula's Guest**.) Première partie du journal de Jonathan Harker, publié en dehors – 1914 – de l'édition originale. In: **Dracula**. Verviers, Editions Gérard & Co., 1963 (Texte intégral) Bibliothèque Marabout – Série Fantastique).

TRANCOSO, Gonçalo Fernandes. **Contos e histórias de proveito e exemplo** (texto integral de acordo com a edição de Lisboa de 1624). Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1974.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Thales M. de; D'AGORD, Marta Regina de Leão. O "fantasme" em Jacques Lacan, o Intraduzível em questão. **Trivium**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 101-111, jun., 2021. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912021000200009&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 02/1/2024.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. História e Narrativa. *In: Anais do Seminário Fronteiras da História*, FAFICH/UFMG, Revista do Departamento de História, n. 11, Jul/1992 p. 57-75.

ARIÉS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

_____. & BÉJIN, André (Org.). **Sexualidades Ocidentais** – Contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade. São Paulo, Brasiliense, 1985.

AVELAR, Maria Edith Maroca de. "O médico e o monstro": a relação entre ciência e moral burguesa no **Drácula** de Bram Stoker. **INTERCÂMBIO**. Mariana: ICHS/UFOP. V. 1 – Nº 03 – p. 63-69, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. "A filosofia da linguagem e sua importância para o Marxismo". *In: ...* **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2. ed. São Paulo, Hucitec, 1981. p. 31-66.

_____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo, Hucitec, 1990.

BARTHES, Roland. "Anexo: Jovens Pesquisadores". *In: ...* **O Rumor da Língua**. São Paulo, Brasiliense, 1988. p. 96-102.

_____. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. **Da Sedução**. 2. ed. Campinas, Papirus, 1992.

BELLEMIN-NÔEL, Jean. Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gautier). *In: Littérature: Le Fantastique*, nº8, pp. 3-23, 1972.

_____. **Psicanálise e literatura**. São Paulo, Cortez editora, 1983.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas vol. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar** – a aventura da modernidade. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BESANÇON, Alain. "O inconsciente: o episódio da prostituta em **Que fazer?** e em **O subsolo**". *In: Le GOFF, Jacques (coord.). História: novos objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976. p. 33-51.

BESSIÈRE, Irene. **Le Récit Fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris-VI, Librairie Larousse, 1974.

BHABHA, Homi K. **The Location of Culture**. London and New York, Routledge, 1994.

BOFF, Leonardo. **O Rosto Materno de Deus**: ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas. 5 ed. Petrópolis, Vozes, 1995 (teologia/18).

BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

BRUNEL, Pierre *et al.* "Nascimento e desenvolvimento". In: __. **Que é Literatura Comparada?** São Paulo, Perspectiva/Edusp; Curitiba, ed. UFPR, 1990. p. 1-17.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna** – Europa 1500 – 1800. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BURNS, Thomas Laborie. "Realism: a short history of a term". In: **ANAIS do XXI SENAPULLI**. Universidade Estadual de Maringá. Maringá/1989. p. 191-203.

CABRAL, Alexandre Sobreira. "Drácula e os Vitorianos: um estudo da relação entre o romance de Bram Stoker e o público do período vitoriano". Dissertação, FALE/UFMG, 1993.

CARDOSO, Sérgio (*et al.*). **Os Sentidos da Paixão**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

CARVALHAL, Tânia Franco. "Literatura comparada e literaturas estrangeiras no Brasil". **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. RJ, n. 3, p. 55-65, 1996.

_____. "Teorias em literatura comparada". **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. N. 2. SP, p. 19-24, 1994.

CEVASCO, M^a. Elisa. "Criticism as discourse: the situation of the novel." In: **ANAIS do XXI SENAPULLI**. Universidade Estadual de Maringá. Maringá/1989. p. 214-222.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa, Difel; Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990.

_____. **Culture écrite et Sociétés**. Paris, Albin Michel, 1997.

CHAUÍ, Marilena. "Sobre o medo". In: CARDOSO, Sérgio (*et al.*). **Os Sentidos da Paixão**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 35-76.

COMITTI, Leopoldo. **Teatro de Sombras**: Leitura de um Romance de José J. Veiga. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1989 (dissertação de Mestrado).

COWAN, P. J. "Women's Mental Health Issues Reflections on Past Attitudes and Present Practices." **Journal of Psychosocial Nursing and Mental Health Services**. 34(4), p. 20-24, 1996.

CORTÁZAR, Júlio. "Do sentido do Fantástico." *In*: __. **Valise de Cronópio**. São Paulo, Perspectiva, 1974.

DARNTON, Robert. **The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History**, New York, Basic Books, 1984.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. 2. ed. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1974.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800 - Uma cidade sitiada**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

DERRIDA, Jacques. "A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas." *In*: __. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo, Perspectiva, 1971. p. 229-249.

_____. **Gramatologia**. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1973.

DOSSE, François. « Histoire des mentalités ». *In*: DELACROIX Christian, **Historiographies. I. Concepts et débats**, vol. 1, Paris, Gallimard, 2010. p. 220-231.

DUBY, Georges. "História social e ideologias das sociedades." *In*: Le GOFF, Jacques (Coord.). **História: Novos Problemas**. 3 ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988. p. 130-145.

CALMET, Abbé Dom Augustin. **Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenans de Hongrie, de Moravie, etc.** Avec une lettre de M. le marquis de Maffei sur la magie. Paris, Debure l'aîné, 1751

ECO, Umberto. **Pós-Escrito ao Nome da Rosa**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

ELIADE, Mircea. **Ferreiros e Alquimistas**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

FABRE, Daniel. "Famílias: o privado contra o costume." *In*: CHARTIER, Roger (org.). **História da Vida Privada III - da Renascença ao Século das Luzes**. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. p. 543-579.

FARIA, Gentil de. "O tema da mulher fatal na literatura." **ANAIIS XXI SENAPULLI** Universidade Estadual de Maringá. Maringá/1989. p. 223-259.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **A estratégia dos signos** - Linguagem/Espaço/Urbano. São Paulo, Perspectiva, 1981.

FERRO, Marc. "O filme: uma contra análise da sociedade?" *In*: LE GOFF, Jacques (Org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976. p. 199-215.

FONSECA, Orlando. "Eros no pensamento e na cultura" **Revista do Centro de Artes e Letras**. Santa Maria : UFSM, (1), p. 95-101, jan-jun. 1988.

FOUCAULT, Michel. **L'Ordre du Discours**. Paris, Gallimard, 1971.

_____. **As palavras e as coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas**. 3. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1985.

FREUD, Sigmund. "O Mal-estar na civilização." *In*: __. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos** (1930-1936). São Paulo, Companhia das Letras, 2010. p. 13-122

_____. "The 'Uncanny.'" *In*: __. **Collected Papers**. London, The Hogarth Press Ltd & the Institute of Psychoanalysis, 1956. V. IV, p. 368-407.

FURTADO, Felipe. "O narrador-actor." *In*: __. **A construção do Fantástico na narrativa**. Lisboa, Horizonte, 1980. p. 109-118.

GAY, Peter. **A educação dos sentidos** - A experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____. **A paixão terna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

GATTEGNO, Jean. « Folie, croyance et fantastique dans **Dracula** ». **Littérature**, nº8, p. 72-83, 1972.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais - Morfologia e História**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

_____. **O Queijo e os Vermes**: o cotidiano das ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: clues and scientific method. *History Workshop Journal*, 9 (1), p. 5-36, 1980.

GONÇALVES, Lourdes Bernardes. "The Gothic Character." **XXV SENAPULLI**. Anais. Unesp/ São José do Rio Preto. 1993 p. 123-130.

GOULEMOT, Jean Marie. "Da leitura como produção de sentidos." *In*: CHARTIER, Roger (org.) **Práticas de Leitura**. São Paulo, Estação Liberdade, 1996. p. 107-140.

GREENBLAT. "Culture." *In*: LENTRICHIA, Frank & MCLAUGHIN, Thomas. **Critical Terms for Literary Study**. Chicago, The University of Chicago Press, 1990. p. 225-232.

GRISSET, Antoine. "Foucault, um projeto histórico." *In*: LE GOFF, Jacques (*et al.*). **A nova História**. Lisboa, Edições 70, 1983.

GUYARD, Marius François. **A Literatura Comparada**. São Paulo, Difusão Europeia do livro. 1956.

HALL, Catherine. "Sweet Home." *In*: PERROT, Michelle (Org.). **História da Vida Privada**, vol. 04 – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

HILL, Christopher. **O mundo de ponta-cabeça** – ideias radicais durante a revolução inglesa de 1640. São Paulo, Companhia das letras, 1987.

HINDLE, Maurice. "Introduction." *In*: STOKER, Bram, **Dracula**. London, Penguin Books, 1993

HOLLBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HILL, Bridget. "Para onde vai a história da mulher? – História da Mulher e história social – juntas ou separadas?" **Vária História**, UFMG, n. 14, p. 9-21, set/1985.

_____. "O trabalho doméstico é trabalho de mulher: tecnologia e mudança no papel da dona de casa." *In*: **Vária História**, UFMG, n. 14, p. 34-48, set/1985.

_____. Mulheres, trabalho e o senso: um problema para historiadores da mulher. *In*: **Vária História** / UFMG, n. 14, p. 49-66, set/1985.

_____. A experiência comparada de mulheres trabalhadoras: industrialização inglesa no século XVIII e 3º Mundo. *In*: **Vária História** / UFMG, n. 14, p. 67-78, set/1985.

_____. Sociedade e literatura na Inglaterra do século XVII. **Vária História** / UFMG, n. 14, p. 94-109, set/1985.

HEBDIDGE, Dick. From culture to hegemony. *In*: DURING, Simon. **The Cultural Studies: Reader**. London, Routledge, 1993. p. 357-367.

HOBSBAWN, Eric J. **A era do Capital: 1848 - 1875**. 4 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

_____. **A era dos Impérios: 1875 - 1914**. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

_____. **A era das Revoluções: 1789 - 1848**. 8 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

JABOUILLE, Victor (org.): **Mito e Literatura**. Lisboa, Editorial Inquérito, S/D.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: The Literature of Subversion**. Third edition. London and New York, Routledge, 1993.

JAMESON, Frederic. Sobre os "estudos de cultura". **Novos Estudos**, 39 CEBRAP/SP. p. 11-48, Julho/94.

JONES, Earl. Poética Comparada. *In*: **Literatura Comparada**. Brasília, UNB, 1996. p. 15-55.

JUNG, Carl Gustav. **O Eu e o Inconsciente**. 3 ed. Petrópolis, Vozes, 1982.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

KRAMER, Heinrich & SPRANGER, James: **O martelo das Feiticeiras** (Malleus Maleficarum). 8 ed. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1989.

LAURENCE, Leslie; WEINHOUSE, Beth. **Outrageous Practices: How Gender Bias Threatens Women's Health**. New York, Rutgers University Press, 1997.

LECOUTEAUX, Claude. **A História dos vampiros - autópsia de um mito**. São Paulo Unesp, 2005

LEGER, Sally. **The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle**. Manchester: Manchester University Press, 1997.

LE GOFF, Jacques. "As Mentalidades: uma história ambígua". *In*: ____ (Coord.). **História: Novos Objetos**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976. p. 68-79.

_____. "O Maravilhoso no Ocidente Medieval". *In*: _____. **O Maravilhoso e o Cotidiano no Ocidente Medieval**. Rio de Janeiro, Edições 70, 2010. p. 15-33

LAROUSSE. **Le Fantastique**. Numéro spéciale de **Littérature**. Revue Trimestrielle. Paris, No 8, 1972.

LÉVY-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Campinas, Papirus, 1989.

LOPES, Vasco D. "O Desejo do outro". **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação** (BOCC – PT) p. 1-7, 2009. Disponível em. https://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=1607. Acesso 2/1/2024.

LOTMAN, Yuri & USPENSKY B. A.: "On the semiotic mechanism of culture" *In*: ADAMS, Hazard & SEARLE, Leroy. **Critical Theory Since 1965**. Tallahassee, Florida State University, 1994.

LYOTARD, Jean François. **La Condition Post-moderne** : Rapport sur le Savoir. Paris, Les éditions de minuit, 1979.

MAGALHÃES, Célia Maria. **Os Monstros e a Questão Racial na Narrativa Pós-colonial Brasileira**. Belo Horizonte, UFMG, 1997 (Tese – curso de Pós Graduação em Letras – Literatura Comparada).

MACNALLY, Raymond T.; FLORESCU, Radu. **Drácula: mito ou realidade?** Rio de Janeiro, José Olímpio, 1977)

MANDELBAUM, Belinda. "Sobre fantasmas e assombrações". **Revista IDE**, São Paulo, v. 40, n. 66, p. 193-197, dez., 2018. Disponível em. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v40n66/v40n66a21.pdf>. Acesso em 2/1/2024.

MANGUEL, Alberto. **Uma História da Leitura**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

MANNONI, O. **Chaves Para o Imaginário**. Petrópolis, Vozes, 1973.

MANTEGA, Guido (Coord.). **Sexo e Poder**. São Paulo, Brasiliense, 1979.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização** – Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud. 2. ed. Rio de Janeiro, Guanabara, S/D.

MARTIN-FUGIER, Anne. "Os Ritos da vida privada burguesa." *In*: PERROT, Michelle (Org.). **História da Vida Privada**. Vol. 04 – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo, Companhia das Letras, 1991 p. 193-261.

- MARTINS, Alexandre S. **Drácula e os Vitorianos**: um estudo das relações entre o romance de Bram Stoker e os leitores do período vitoriano. Belo Horizonte, UFMG, 1993 (Dissertação, Mestrado em Letras – Literaturas de expressão inglesa.).
- McDONALD, Jan. 'The Devil Is Beautiful' – Dracula: Freudian novel and feminist drama, *In*: REYNOLDS, Peter (Ed.) **Novel Images**: Literature in Performance. London & New York, Routledge, 1993. p. 80-104.
- McFARLANE, Alan. **História do Casamento do Amor** – Inglaterra 1300 – 1800. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- McNALLY, T. & FLORESCU, Radu. **Drácula**: Mito ou Realidade? Rio de Janeiro, José Olímpio Editora, 1975.
- MENEZES, Marcos Antônio de. "Baudelaire e os sujeitos da modernidade." **Albuquerque: revista de História**, Campo Grande, MS, v. 5 n. 10 p. 81-98, jul./dez. 2013.
- METZ, Christian. **A Significação no cinema**. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- NASCIMENTO, Marcos Bulcão. "Alienação, separação e a travessia do fantasma." **Rev. Estud. Lacan**. Belo Horizonte, v. 3, n. 4, p. 1-8, 2010. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-07692010000100009&lng=pt&nrn=iso>. acessos em 02 jan. 2024.
- NEALE, Stephen. "Genre and Cinema." *In*: BENNET, Tony *et al.* (eds.). **Popular television and film**: A Reader. London, British Film Institute, 1981. p. 6-25.
- OZOUF, Jacques. "A opinião pública: apologia das sondagens." *In*: LE GOFF (Coord.). **História: Novos Objetos**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976. p. 186-197.
- PACHECO E SILVA FILHO, Antônio Carlos. "O cinema de terror." *In*: _____. **Cinema, literatura e Psicanálise**. São Paulo, E.PU (Martins Fontes), 1988. p. 12-15.
- PAGLIA, Camille. **Personas sexuais** – Arte e decadência de Nefertiti a Emily Dickinson. 3 reimpressão São Paulo, Schwarcz, 1993.
- PERROT, Michelle. "Mulheres." *In*: _____. **Os excluídos da História**: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988. p. 165-231.
- _____. "Dramas e conflitos familiares." *In*: _____. (Org.) **História da Vida Privada**, Vol. 4 – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo, Companhia das Letras, 1991 p. 263-285.

_____. "A família triunfante." *In:* __. **História da Vida Privada**, Vol. 04 – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. p. 93-103.

_____. "Figuras e papéis." *In:* __. **História da Vida Privada** Vol. 04 – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. p. 121-185.

_____. "Gritos e cochichos." *In:* __. **História da Vida Privada** Vol. 04 – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. p. 563-611.

_____. "A relação íntima ou os prazeres da troca." *In:* __. **História da Vida Privada** Vol. 04 – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. p. 503-561.

_____. "O segredo do indivíduo." *In:* __. **História da Vida Privada** Vol. 04 – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. p. 419-501.

PESSOTTI, Isaías: **A loucura e as épocas**. São Paulo, editora 34, 2001.

PHILIBERT, Coralie. « Naissance du vampire comme personnage littéraire au 19e siècle » **Le Blog Gallica**, 14 de novembro de 2019. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/blog/14112019/naissance-du-vampire-comme-personnage-litteraire-au-19e-siecle?mode=desktop>. Acesso em 17/09/2024.

PINTO, Júlio (*et al.*). **Estruturalismo, memória e repercussão**. Rio de Janeiro, Diadorim, 1996.

PORTELA, Eduardo. "Instâncias de legitimação da linguagem." **A69**, p. 3-12, abr./jun. 1982.

POUILLON, Jean. "Apresentação: uma tentativa de definição." *In:* POUILLON, Jean (*et al.*) **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968. p. 3-27.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1984

RANK, Otto. **The Double: A Psychoanalytic Study**. Transl. & ed. By Harry Tucker, Jr. USA, The University of North Carolina Press, 1971.

RANK-HEINEMANN, Uta. **Eunucos pelo reino de Deus**: Mulheres, sexualidade e a Igreja Católica. 3. ed. Rio de Janeiro, Record/ Rosa dos Tempos, 1996.

REYNOLDS, Peter. "Introduction." *In:* __. **Novel images**: literature in performance. London and New York, Routledge, 1993. P. 1-11

ROWLAND, Robert. Anthropology, witchcraft, inquisition. *In*: HENNINGSEN, Gustaf & TEDESCHI, John (eds.). **The inquisition in Early Modern Europe: Studies on Sources and Methods**. Forthcoming, Northern Illinois University Press, 1984.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

SANFORD, John A. **Mal, o lado sombrio da realidade**. 2. ed. São Paulo, Paulinas, 1988 (Col. Amor e psique).

SAUSSURE, Ferdinand de. Primeira parte: princípios gerais. *In*: **Curso de linguística geral**. 27 ed. São Paulo, Cultrix, 2006. p. 79-93.

SCHMELING, Manfred. "Introducción: literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista." *In*: **Teoría y praxis de la literatura comparada**. Barcelona, Editorial Alfa, 1984. p. 5-38.

SELIGMANN, Kurt. **História da magia II: magia – sobrenatural – religião**. Lisboa, Edições 70, 1974.

SHANAHAN, Margareth L. "Perspectivas psicológicas sobre a mitologia vampírica." *In*: MELTON, J. Gordon. **O livro dos vampiros: a Enciclopédia dos mortos-vivos**. São Paulo, Makron books, 1995.

SOUZA, Eneida Maria de. Literatura comparada: o espaço nômade do saber. **Revista Brasileira de literatura comparada** R. J., p. 19-24, 1996.

STEIN, Gérard. 'Dracula' ou la Circulation du 'Sans' **Littérature**, Revue Trimestrielle, no. 8, p. 84-99, 1972.

STEVENS, Hugh. **Henry James and Sexuality**. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

TECCHIO, Iliane. "Vivendo na morte: a História dos Vampiros e seu lugar na cultura popular." *In* MAGALHÃES, A. C. M., *et al.*, orgs. **O demoníaco na literatura** [online]. Campina Grande, EDUEPB, 2012. pp. 225-237. Disponível em <https://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889-17.pdf>. Acesso em 17/09/2024.

TODD, Janet M. The Class-ic Vampire. *In*: KLEIN, Michael and PARKER, Gillian (eds.). **The English Novel and the Movies**. New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1981. p. 197-210.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: A Questão do Outro**. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

_____. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo, Perspectiva, 1992.

VAX, Louis. **L'Art et la Littérature Fantastique**. 4^{ième} ed. Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

VILAS BÔAS, Crisoston Terto: **Para Ler Michel Foucault**. Ouro Preto, 1993.

VOVELLE, Michel. Ideologias e mentalidades: um esclarecimento necessário. *In*: **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo, Brasiliense, 1984. p. 9-25.

WEBER, Max. **A ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. Brasília, UNB; São Paulo, Pioneira, 1981.

WELLEK, René & WARREN, Austin. Teoria Literária, criticismo literário e história literária. *In*: __. **Teoria da Literatura**. 2 ed. Lisboa, Publicações Europa – América, 1971. p. 43-51.

WILSON, Katharina M. The History of the word "vampire." **Journal of the History of Ideas**, Vol. 46, No. 4, pp. 577-583, Oct. – Dec., 1985.

FILMOGRAFIA

Bram Stoker's Dracula. Direção de Francis Ford Coppola. USA: Columbia Pictures, 1991, 123 min., color, legendado (Legendas Videolar, fita de vídeo VHS)

www.pimentacultural.com

o Medo e a Ordem

A Ciência Normativa
em Drácula, de Bram Stoker