UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

INSTITUTO DE HISTÓRIA

MATHEUS ALMEIDA GONÇALVES PEREIRA

A FIGURAÇÃO LITERÁRIA DO MAL EM DRÁCULA (1897), DE BRAM STOKER

RIO DE JANEIRO

2019

MATHEUS ALMEIDA GONÇALVES PEREIRA

A FIGURAÇÃO LITERÁRIA DO MAL EM DRÁCULA (1897), DE BRAM STOKER

Trabalho apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientador: Professora Doutora Luiza Larangeira da Silva Mello

RIO DE JANEIRO

2019

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha família pelo apoio à minha jornada no Instituto de História da UFRJ, especialmente à minha avó, Maria de Fátima e à minha mãe, Glória.

À minha noiva, Carolina, pelo amor, carinho e apoio dedicados a mim durante a escrita dessa pesquisa.

À minha sogra, Márcia e ao meu sogro, Felipe, por sempre terem me apoiado durante minha trajetória acadêmica.

À minha orientadora, professora doutora Luiza Larangeira, pela paciência, orientação e, acima de tudo, pelos seus ensinamentos que me inspiraram durante meu curso.

À UFRJ e especificamente ao IH, ao corpo docente, funcionários e terceirizados por tornarem possível minha experiência universitária dia após dia.

“Escute: são as crianças da noite. Que doce música elas fazem!”

STOKER, 2014, p. 78.

RESUMO

Este trabalho busca tratar como *Drácula*, romance do escritor britânico Bram Stoker, publicado em 1897, insere-se em uma tradição literária que tem raízes no final do século XVIII e início do XIX, na Inglaterra. Assim, analisarei especificamente como o romance dialoga com a tradição literária gótica, a tradição cristã e com a relação do europeu ocidental com o "outro" oriental. Pretendo abordar tanto a historicidade quanto a literalidade do texto do romance, buscando perceber a relação entre o mal de caráter sexual, a tradição cristã e os estereótipos orientais no romance de Bram Stoker.

Palavras-chave: Drácula. Literatura Gótica. Mal. Romance.

ABSTRACT

This work seeks to understand how *Dracula*, a novel by the British writer Bram Stoker, published in 1897, is inserted in a literary tradition that has roots in the late eighteenth and early nineteenth centuries in England. Thus, I will analyze specifically how the novel dialogues with the Gothic literary tradition, the Christian tradition and with the relation between Western Europe and Eastern as the "other". I intend to address both the historicity and literalness of the novel's text, seeking to understand the relation between sexual evil, Christian tradition, and Eastern stereotypes in Bram Stoker's novel.

Key words: Dracula. Gothic literature. Evil. Novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....8

CAÍTULO I – *Drácula e a literatura gótica britânica*.....12

CAPITULO II – *A sexualidade como o mal em Drácula*.....23

CAPITULO III – *O estereótipo oriental em Drácula*.....34

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....43

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....45

INTRODUÇÃO

O presente estudo consiste em uma análise do romance *Drácula* (1897) de Bram Stoker, com o objetivo de entender como se dá a figuração literária do mal na obra. Para tanto, percorro três caminhos analíticos distintos, mas relacionados. Em primeiro lugar, busco entender também a relação entre a obra e a tradição literária gótica britânica. Em seguida, analiso a relação entre o mal e a sexualidade, no romance de Stoker, associando essa relação à tradição cristã. Por fim, investigo o conflito relativo à relação Oriente/Ocidente, civilização/barbárie e humano/inumano abordada no livro.

O romance em questão é a obra mais famosa de Bram Stoker, formando a tríade clássica da tradição gótica oitocentista juntamente com *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley e *O Médico e o Monstro* (1886) de Robert Louis Stevenson. Escrito, na Inglaterra, no final do século XIX, as críticas, inicialmente, não foram muito entusiastas:

> Ao que tudo indica, os leitores no final da era vitoriana encararam o romance como um primitivo exemplo de tecnoficção: transfusões de sangue, taquigrafia e gravações fonográficas mesclavam-se em uma historieta de aventuras, na qual um comitê formado pelas forças do bem (ciência, religião e conexões sociais) enfrentava um rei demoníaco e seus asseclas, oriundos de uma terra além das florestas no oriente. (FRAYLING, 2014, p. 8).

Como ressalta Christopher Frayling, a sensação geral do público leitor e de críticos era de que o romance de Stoker parecia transgredir algo, porém não souberam com exatidão apontar o que.

Drácula mescla aspectos de duas vertentes da literatura romântica, o romance romanesco e/ou romance antigo, pautado por excessos, sentimentos exacerbados e o uso da imaginação sem preocupação em assumir uma perspectiva realista, e o romance realista ou romance moderno, pautado no realismo, na racionalidade, e com um comprometimento maior com o real. Essa mescla de estilos românticos foi muito criticada desde a primeira obra lançada ao estrear esse novo subgênero, *O Castelo de Otranto*, escrito por Horace Walpole, uma vez que os críticos não conseguiam conceber a ideia de mesclar algo ultrapassado a algo moderno, e não compreendiam como, em uma época que tanto valorizava a razão, o amplo uso da imaginação e do recurso ficcional continuaria a ser utilizado por diversos escritores. "Afinal, como uma história Gótica poderia ter um autor moderno?" [1] (CLERY, 2014, p.21).

[1] "After all, how could a Gothic story have a modern author?"

Drácula é um romance epistolar, cujos narradores são os protagonistas, através de diários, cartas, memorandos e diários de bordo, ocasionalmente suplementados com recortes de jornais, relativos a eventos não diretamente testemunhados. Segundo Frayling, a estrutura de Drácula reflete a forma fragmentária como o livro foi composto. É certo que Stoker, que passou sete anos trabalhando neste romance, escrevia em meio à correria, em diversos locais diferentes, como em trens, hotéis, bibliotecas etc. Nessa época ele ainda trabalhava no teatro Lyceum e de acordo com um dos primeiros esboços do autor mostravam que o romance seguiria a estrutura tradicional de uma peça em quatro atos: Da Transilvania a Whitby; Tragédia em Whitby e em Lonfres; Descoberta; e Punição. A história começa com Jonathan Harker, um advogado inglês recém-formado, visitando o Conde Drácula nas montanhas dos Cárpatos, na fronteira entre a Transilvânia, Bucovina, e Moldávia, para prestar apoio jurídico para uma transação imobiliária supervisionada pelo seu empregador. Logo ele percebe que é, na verdade, prisioneiro de Drácula, e que seu anfitrião é uma criatura monstruosa. O Conde, depois de feita a transação, vai para Londres com intuito de espalhar sua espécie e se assentar por lá. Apesar de prisioneiro, Harker consegue fugir e a trama é desenvolvida em Londres. No final da caçada ao inimigo, o grupo de personagens heróis, formado por Jonathan Harker, Mina Harker, Abraham Van Helsing, Quincey Morris, Arthur Holmwood e John Seward, vão até a Transilvânia onde finalmente conseguem destruir Drácula. É evidente que seu trabalho no Lyceum e a admiração pelo ator Henry Irving impactaram a escrita de Stoker em *Drácula*, "um romance formado por fragmentos narrativos, que se recusa a contar sua história de um único e confiável ponto de vista." (HINDLE, 2014, p.34).

Numa das correspondências de Bram Stoker, enviadas a William E. Gladstone, o primeiro deixa claro seu desejo de que não haja nada de vil ou maligno no livro. Diz: "o livro é necessariamente cheio de horrores e terrores, mas estou convicto de que todos esses elementos são calculados com o objetivo de purificar a mente por meio da piedade e do terror" (STOKER apud FRAYLING, 2014, p. 10). Nesse trecho, ao fazer referência à catarse aristotélica, Stoker deixa claro qual é seu objetivo com a representação do mal vampiresco do romance, purgar o mal. A catarse aristotélica está associada à ideia de purgação, o público experimenta o terror para purgar o excesso e manter o equilíbrio entre os sentimentos. Porém, ao fazer uma leitura pautada na psicanálise, a catarse pode ser entendida a partir da distancia entre os leitores e os sentimentos do inconsciente reprimidos e incorporados nessas figuras monstruosas, consequentemente afastando a familiaridade do público leitor com os medos e

desejos reprimidos. Logo, matar o monstro pode significar reprimir ainda mais os sentimentos e desejos do inconsciente ou encorajar simpatia pelo monstro e servir como crítica às normas culturais, dependendo da interpretação de cada leitor.

De fato, a composição do romance pode ter sido um ato de purificação para Stoker. Um homem vitoriano comum, protestante, que numa noite, através de um pesadelo, teve sua superfície resplendente ameaçada por uma mente atormentada. Na noite de 7 de março de 1890, Bram Stoker registrou em anotação: "O jovem sai do quarto, vê garotas, uma tenta beijá-lo, não na boca, mas na garganta. Velho conde intervém – fúria & cólera diabólicas – esse homem me pertence eu o quero." (STOKER apud FRAYLING, 2014, p. 11).

Um dos elementos góticos essenciais à tessitura da obra, já explorados antes por Mary Shelley em *Frankenstein*, é a natureza ameaçadora contida no próprio conceito de monstruosidade. Essa ameaça refere-se ao medo de aniquilação da espécie humana devido a uma possível proliferação de seres monstruosos. Segundo Maurice Hindle, o diferencial na obra de Stoker está no fato da ameaça do vampiro ser uma ameaça interna, diferente do que ocorre em *Frankenstein*, que representa uma ameaça externa. No caso de *Drácula*, a ameaça interna "trabalha dentro de nós, possuindo nosso corpo, infectando nossos mais profundos desejos com a luxúria do poder e da dominação" (HINDLE, 2014, p. 17). Os personagens heróis e defensores da civilização cristã temem, como diz Abraham Van Helsing, tornarem-se criaturas nefastas da noite como o conde. Portanto, para analisar como funciona a figuração literária do mal no romance, é preciso que nos voltemos para o terror sexual presente em *Drácula*.

Busco, em suma, construir uma análise do romance de Bram Stoker visando entender como se dá a figuração literária do mal em *Drácula*. Dividirei a análise em três eixos: primeiro, a relação entre o romance e a tradição literária gótica britânica; segundo, a relação entre o romance e um mal de caráter sexual dentro da tradição cristã; e terceiro, a relação entre *Drácula* e a figura do Oriente enquanto o outro.

A língua portuguesa carece de um termo que melhor fixe a distinção entre *romance*, retratado como romance romanesco e/ou romance antigo, e *novel*, retratado como romance realista e/ou romance moderno, ou simplesmente como romance. A *novel* pode ser entendida como um novo gênero romanesco e modo ficcional que se desenvolveu na primeira metade do século XVIII em oposição ao florescimento da tradição romanesca no final do século XVII, sendo mais comprometido com a realidade em oposição ao romance romanesco. De fato, a

linha divisória entre ambos não é plenamente definida, uma vez que um faz uso do outro. Em resumo, a distinção utilizada será entre romance e romance romanesco, porém a palavra romance será também utilizada enquanto gênero narrativo.

CAPÍTULO I

Drácula e a literatura gótica britânica

Meu objetivo nesse primeiro capítulo é analisar como *Drácula* se insere na tradição literária gótica britânica que teve seu início no final do século XVIII e persistiu até o final do século XIX. A relação entre o romance de Bram Stoker e a literatura gótica é base para a análise da questão central aqui discutida por mim, a figuração literária do mal no romance.

A categoria "literatura gótica" foi forjada século XX, quando começam a surgir estudos acadêmicos a respeito do tema. Segundo Jerrold E. Hogle, a ficção gótica é dificilmente gótica em sentido estrito, por se tratar de um fenômeno pós-medieval e pós-renascimento. Na década de 1920, a literatura de terror passa a nomear Horace Walpole como criador de um novo gênero literário, o romance gótico, ao popularizar, no meio acadêmico, o subtítulo que o autor atribuiu à obra: "uma história gótica".

Walpole, sob o pseudônimo de William Marshal, publicou *O Castelo de Otranto* originalmente no ano de 1764 e tentou fazer com que a obra se passasse por um manuscrito medieval italiano, impresso em Nápoles, no ano de 1529, e escrito entre 1095 e 1243, na época das cruzadas. No prefácio para a primeira edição, o autor diz que a obra teria sido encontrada na biblioteca de uma antiga família católica inglesa e já dá indícios da tentativa em mesclar dois diferentes tipos de romance, o romance e o romance romanesco, quando diz que "os incidentes principais são tais que parecem situar-se nos tempos mais obscuros do cristianismo; mas a linguagem e a atitude não têm nada que favoreçam o barbarismo." (WALPOLE, 2010, p.13). Walpole, ainda no prefácio da primeira edição, justifica a inclusão no romance de fantasmas e milagres com a afirmação:

> A crença em todas as espécies de prodígios era tão enraizada naquela idade das trevas, que um autor não seria fiel aos costumes da época se omitisse toda menção a eles. Ele próprio não é obrigado a acreditar, mas deve retratar suas personagens como se essas acreditassem. (WALPOLE, 2010, p.14).

Na fala do autor, é possível identificar os dois eixos de análise associados à da Idade Média, "Domínio" e "Eclésia", e perceber como, de um lado a cavalaria e o feudalismo e do outro a forte presença da Igreja Católica formam, a partir da posição de Walpole, um contexto explicativo da obra. Segundo Clery, essa conexão do romance romanesco com a superstição católica foi responsável pelo desencanto desse tipo de romance que, para muitos críticos modernos, já havia sido superado pela racionalidade iluminista. Assim, o romance moderno

ou *novel*, mais comprometido com a racionalidade e com a realidade, era tido como mais adequado à cultura protestante, entendida como mais racional e menos supersticiosa do que a católica. Nas palavras de Clery: "o romance desencantado era considerado o modo ficcional apropriado para uma cultura protestante iluminada." [2] (CLERY, 2014, p.26). De fato, para o protestantismo não é possível haver o trânsito entre vivos e mortos, não há monstruosidades, todas elas seriam o Diabo disfarçado, afinal, para Lutero, "Satã não era unicamente o princípio do Mal, mas um elemento concreto da vida cotidiana" (MUCHEMBLED, 2001, p. 147).

É preciso também esclarecer a idealização da Idade Média pelo movimento romântico, como aponta Jérôme Baschet ao falar sobre a valorização deste período histórico no século XIX, enquanto refúgio contra o racionalismo e cientificismo do período iluminista. O romantismo foi um movimento artístico, político e filosófico que surgiu no final do século XVIII e perdurou até grande parte do século XIX, e que tinha uma visão de mundo crítica ao racionalismo iluminista. De acordo com Gerd Bornheim, a sensibilidade romântica e a simpatia com o catolicismo, numa busca utópica por uma nova religião católica, afastavam-se dos pilares do Iluminismo e do Protestantismo. Isso se deve, em grande parte, à admiração e idealização da Idade Média, tida para diversos críticos literários da época como sinônimo de algo ultrapassado. Clery indica que Richard Hurd e Thomas Warton sugerem que essa revisão da ideia de cultura medieval aponta para o uso maior da imaginação livre durante a Idade Média em oposição à modernidade, na qual o indivíduo perde inspiração poética. Então, quando Walpole admitiu ser autor de *O Castelo de Otranto*, tudo aquilo que implicava relação com a Idade Média em seu romance moderno foi alvo de crítica.

Apenas quando Walpole publicou a segunda edição em 1765, desmentindo ser um manuscrito medieval e admitindo a autoria, é que adicionou o termo gótico ao título: *O Castelo de Otranto: uma história gótica*. De acordo com E. J. Clery, o uso do gótico como termo literário pode ser justificado por uma analogia ao renascimento gótico no campo da arquitetura em meados do século XVIII. No prefácio para a segunda edição, Walpole admite a tentativa de mesclar o romance antigo com o romance moderno. Nas palavras do historiador Lainister Esteves:

> No primeiro tipo, prevaleceria a imaginação e a improbabilidade, já no segundo teria a imitação da natureza como pressuposto. Ainda de acordo com o autor, seria preciso mesclar os dois modelos, antigo e moderno, porque a inspiração na natureza dá

[2] The disenchanted novel was felt to be the appropriate fictional mode for an enlightened Protestant culture.

> verossimilhança aos personagens, mas a preocupação excessiva em representa-la sufoca a imaginação (ESTEVES, 2016, p.222).

Essa tentativa de mesclar os dois tipos de romance busca combinar os acontecimentos sobrenaturais do romance romanesco e a caracterização natural e o diálogo da *novel*. A relação entre a realidade e o sobrenatural não apresentam limites fixos na literatura gótica, esses limites podem ser facilmente cruzados, assim como a *novel* faz uso de aspectos do romance romanesco. A fórmula do romance de Walpole gira em torno de três questões: o terror como princípio governante do sublime; a pretensão de ser um manuscrito medieval, escondendo a autoria original; e a influencia de Shakespeare na construção de cenas chaves e aspectos sobrenaturais para o enredo do romance, como cenas em *Macbeth* ou *Hamlet*. O último tópico pode ser exemplificado pela seguinte passagem de Harker, na qual fica clara a influencia de Shakespeare na escrita de Stoker: "Até hoje, não entendera por completo aquelas palavras que Shakespeare colocou na boca de Hamlet: *Papel, papel, quero meus papéis! Preciso escrever, escrever tudo* etc." (STOKER, 2014, p.105).

Na época em que a segunda edição de *O Castelo de Otranto* foi publicada, os contemporâneos do autor enxergavam o período gótico como sinônimo de barbárie, superstição e anarquia, ou seja, uma época ultrapassada. Um dos críticos escreveu: "É, de fato, mais do que estranho que um autor, de um gênio refinado e polido, seja a favor e advogue pelo restabelecimento das superstições barbáricas do demonismo gótico!" [3] Ao assumir a autoria, Walpole e a obra são alvo dos críticos que questionam como uma história gótica pode ter um autor moderno, uma vez que o imaginário gótico de um tempo ultrapassado já teria sido superado pela racionalidade moderna. "Em sua primeira edição, o romance é uma imagem das trevas suplantadas, produto de um passado distante. Na segunda edição, quando se revela a invenção do bárbaro e do obscuro pela imaginação moderna, torna-se um problema" (ESTEVES, 2016, p.227).

Apesar das críticas, o estilo literário criado por Walpole e consolidado por Clara Reeve em *The Old English Baron: a gothic story* (1777-78), cresceu fortemente na década de seu falecimento, 1790, principalmente na Grã-Bretanha, Europa e parcialmente nos Estados Unidos. Segundo Jerrold E. Hogle, o estilo literário era voltado particularmente para o púbico feminino e para a classe trabalhadora, como uma literatura mais acessível. Alguns dos exemplos de obras essenciais do período são: *Os Mistérios de Udolpho* (1794) de Ann

[3] It is, indeed, more than strange that an Author, of a refined and polished genius, should be and advocate for re-establishing the barbarous superstitions of Gothic devilism! - *Monthly Review* 32 (may 1765): 394.

Radcliff e *O Monge* (1796) de Matthew Lewis. Vale a pena lembrar que, mesmo após esse momento inicial de crescimento no número de romances góticos publicados, outras obras importantíssimas foram lançadas ao longo do século XIX, como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *O Vampiro* (1819) de John Polidori, *Carmilla - A Vampira de Karnstein* (1871-72) de Sheridan Le Fanu, *O Médico e o Monstr*o (1886) de Robert Louis Stevenson, além de outras obras e contos de autores como Lord Byron e Edgar Allan Poe. É importante ressaltar algumas características da literatura gótica, presentes nessas obras: os enredos são ambientados completamente ou parcialmente num lugar antiquado ou aparentemente antiquado, como castelos, cemitérios etc.; as histórias são marcadas pela presença de segredos ocultos do passado que assombram os personagens psicologicamente e/ou fisicamente; figura-se assombrações diversas: fantasmas, espectros, monstros, etc.

Clery chama atenção, fazendo menção a *A Ascensão do Romance*, de Ian Watt, para o retorno do romance romanesco ao campo da ficção do século XVIII e sua relação com o contexto econômico, "como um sintoma das vicissitudes da indústria editorial e uma resposta à busca de novidades." [4] (CLERY, 2014, p.32). Segundo Watt, no século XVIII o público leitor era pequeno, pois a grande parte da população trabalhadora inglesa era analfabeta ou semianalfabeta, não possuía capacidade econômica de adquirir um dos poucos exemplares de livros em circulação e que custavam caro e faltava tempo livre. O publico leitor de romances não pertencia à camada mais representativa da sociedade:

> No século XVIII o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de literatura e erudição estabelecidas e respeitáveis, porém estritamente falando não era um gênero popular. (WATT, 2010, p.44).

De fato, o romance foi o gênero que mais contribuiu para ampliar a quantidade de público leitor de ficção ao longo do século XVIII. Mas qual a relação entre os textos românticos e textos góticos? Uma relação de pertencimento e apropriação. De fato, a literatura gótica está inserida no romance entendido enquanto gênero literário. Ela faz parte do movimento romântico na literatura, mesmo que aos olhos da grande maioria dos críticos da segunda metade do século XVIII, fosse tida como inferior ao romance moderno, mais comprometido com a perspectiva realista. Segundo Michael Gamer, a popularidade da literatura gótica após 1794 rendeu ao estilo literário a imagem de atrativo e potencialmente lucrativo, porém se associar com o gênero literário em questão era uma ação de risco, pela

[4] As a symptom of the vicissitudes of the publishing industry and a response to the search for novelty.

dificuldade de o autor se desassociar do estilo gótico. Essa ascensão à popularidade na década de 1790 fez com que os críticos literários reconsiderassem e redefinissem o que constituía valores literários.

> Nas primeiras décadas do século XIX essa combinação de exploração genérica e reformulação ideológica se tornaram quase que um movimento padrão entre escritores que buscavam alcançar o popular público leitor do gótico enquanto ao mesmo tempo se distanciavam de seu status cultural baixo. [5] (GAMER, 2014, p. 95).

A literatura gótica, portanto, mesmo com sua popularidade entre o público leitor, ainda enfrentava uma reputação negativa de literatura de status cultural baixo, em contraposição a outros gêneros de ficção associados ao Romantismo. Ainda assim, sua imagem atrativa e lucrativa fez com que escritores buscassem uma apropriação genérica de elementos dos textos góticos, como dito na citação acima.

Gamer ressalta que Mary Shelley e Lord Byron cada vez mais encontraram no gótico uma linguagem para inquéritos filosóficos e psicológicos, tomando sugestões de escritores como Ann Radcliffe enquanto redirecionavam o foco de seus textos para longe das narrativas romanescas e em direção de representações de estados extremos de consciência. O gótico, na era vitoriana passa a ter o foco existencial como uma de suas características, preocupando-se com o espírito humano aterrorizado em uma realidade espectral. Essa mutação do romance gótico na primeira metade do século XIX não significa que ele se afasta do estilo criado por Walpole, mas que apenas se adequa ao seu tempo presente. A estrutura dos escritos de Shelley, Byron e Polidori permitem então que os escritores românticos possam abordar através de uma linguagem convencional através da qual é possível explorar problemas de representação, conhecimento, interpretação e consciência. Gamer ainda lembra que, a experiência da leitura leva o leitor a examinar seu próprio processo de interpretação, uma vez que o leitor é confrontado também por mudanças psicológicas similares às dos personagens. Em resumo, a literatura gótica foi um desdobramento da literatura romântica.

> Examinando esses e outros trabalhos, começamos, então, a ter um senso do quão longe os escritores românticos transformaram materiais potencialmente perigosos e genéricos em algo ao mesmo tempo legítimo e, por certas classes e padrões estéticos, respeitável. [6] (GAMER, 2014, p. 102).

---

[5] By the first decades of the nineteenth century this combination of generic exploitation and ideological recasting had become almost a standard move among writers seeking to tap the Gothic's popular readership while at the same time distancing themselves from its low cultural status.

[6] Examining these and other works, then, we begin to gain a sense of how far Romantic writers went to transform potentially dangerous generic materials into something at once legitimate and, by certain class and aesthetic standards, respectable.

Na década de 1890 houve o surgimento de novos romances góticos, especialmente na Grã-Bretanha, como *O Retrato de Dorian Grey* (1890-91) de Oscar Wilde, *Drácula* (1897) de Bram Stoker e *A Outra Volta do Parafuso* (1898) de Henry James. Segundo Alexandra Warwick não houve um *revival* consciente do gótico enquanto gênero literário, já que críticos e autores não categorizavam as obras como góticas. A autora sustenta a ideia de que houve a proliferação de diferentes ficções que se afastavam do realismo, impulsionadas por mudanças nas condições da cultura impressa e tecnologia que ocorreram na década de 1890, como ampliação da quantidade de livrarias e surgimento de revistas e periódicos, não mais apenas jornais. Criam-se novos espaços para contos, resenhas e propagandas de novas obras.

> Apenas esses poucos exemplos mostram que o 'Renascimento Gótico' do final do período vitoriano estava intimamente enredado em uma cultura impressa frenética que fornecia muitos caminhos diferentes para autores e que criava e respondia ao interesse público no dramático e sensacional [7] (WARWICK, 2018, p.44).

Seja o surgimento de uma nova leva de obras literárias góticas intencional ou não, ainda julgo ser válido categorizar como um *revival* do estilo literário esse momento compreendido entre o final do século XIX e início do século XX, quando novas importantes obras literárias surgiram, não só na Inglaterra vitoriana, mas também nos Estados Unidos e na Europa. Segundo Hurley, os "críticos fizeram a conexão do ressurgimento do gótico no final da Era Vitoriana com as ansiedades sobre a cultura urbana moderna, ou sobre o status da Grã Bretanha enquanto poder imperial moderno dominante." [8] (HURLEY, 2014, p. 194).

Drácula se insere nesse contexto e é publicado em 1897 durante a era vitoriana. De acordo com William Hughes, Bram Stoker era leitor de Mary Shelley, Lord Byron e outros autores de obras clássicas de ficção, demonstrando forte influência da tradição literária gótica do final do século XVIII e início do XIX. O livro de Stoker, além de se inserir nessa tradição, insere-se também na tradição vampiresca e demoníaca, que envolve sangue, vingança, pesadelos e caráter supernatural, apresentando raízes profundas, remetendo à Antiguidade, ao folclore e à superstição. Segundo Nick Groom, Stoker usa o nome Drácula a partir da figura histórica de Vlad Tepes, filho de Vlad Dracul, que é tido como descendente de uma linhagem valente e adornada por misticismo e superstição.

---

[7] Just these few examples show the late Victorian 'Gothic Revival' as closely enmeshed in a frantic print culture that provided many different avenues for authors and that was both creating and responding to the public interest in the dramatic and sensational.

[8] For instance, critics have linked the resurgence of the Gothic in the late-Victorian period to anxieties about modern urban culture, or about Britain's status as the dominant modern imperial power.

Demônios sanguessugas assombram a mente humana desde os tempos bíblicos, afinal Lilith, figura mítica da tradição judaico-cristã, era um demônio que teve seu nome traduzido como vampiro. A figura do vampiro é comum não apenas na tradição judaico-cristã, mas também em diversas outras, como na mitologia nórdica. O termo vampiro foi popularizado na Europa Ocidental após relatos de uma histeria em massa, no século XVIII, de uma crença folclórica pré-existente nos Bálcãs e Europa Oriental que, em alguns casos, resultou em cadáveres sendo violados (sendo perfurados por estacas ou decapitados) e pessoas sendo acusadas de vampirismo. O temor pelo desconhecido levava pessoas a crerem que o indivíduo que tivesse uma morte má, ou seja, não tivesse vivido até o termo prescrito, seguido os preceitos éticos e tivesse deixado de lado ritos consagrados na hora de seu enterro, retornava como um cadáver morto-vivo para assombrar os vivos, pois ficava preso entre o mundo dos vivos e o posterior. Dentro da tradição cristã houve também crença na vida dos mortos: "A possessão do cadáver por um diabo ou demônio é a explicação canônica da Igreja medieval que, diante de fatos estarrecedores, interpretou-os em função de seu dogma." (LECOUTEUX, 2005, p.64).

Entretanto, segundo Claude Lecouteux, o mito moderno do vampiro é fruto do século XIX e *Drácula* tem papel fundamental nisso. Quando Van Helsing ensina aos amigos tudo que é preciso saber sobre um vampiro, Stoker cria uma imagem que até hoje é associada ao mito vampiresco moderno:

> O vampiro vive sem que o tempo o leve pouco a pouco à morte: ele prospera tanto tempo quanto possa nutrir-se do sangue dos vivos; pudemos constatar que ele rejuvenesce, que se torna mais forte e parece refazer-se quando encontra seu alimento preferido em quantidade o suficiente. Mas ele precisa desse regime; ele não se alimenta como outros homens. Nosso amigo Jonathan, que residiu na casa dele durante semanas inteiras, jamais p viu tomar uma refeição, jamais! E seu corpo não projeta nenhuma sombra; sua imagem não se reflete no espelho, isso também Jonathan notou. Por outro lado, ele dispõe de uma força extraordinária, como Jonathan, de novo, constatou quando o conde fechou a porta sobre os lobos e ajudou nosso amigo a descer do carro. Ele pode transformar-se em lobo como se viu na chegada do barco a Whitby, quando atacou e despedaçou um cão; ou em morcego ... Ele pode aproximar-se de alguém, envolto numa bruma que ele mesmo suscita ... O vampiro aparece como grãos de poeira sobre os raios de luar ... Ele pode tornar-se tão minúsculo e fino que, lembrem-se, miss Lucy, antes de conhecer a paz eterna, deslizou por uma fenda do tamanho de um fio de cabelo que existia na porta de seu túmulo. Porque lhe é dada, quando encontra seu caminho, a faculdade de sair de qualquer lugar, entrar em qualquer lugar e enxergar no escuro, o que não é um poder desprezível num mundo meio privado de luz. Mas, aqui, acompanham-me bem! Ele é capaz de tudo isso, sim, entretanto não é livre. Ele é prisioneiro, mais que um homem condenado às galés, mais que um louco fechado em sua cela. Ir para onde quiser lhe é proibido. Ele, que não é um ser conforme à natureza, deve, contudo, obedecer a algumas de suas leis –

> não sabemos o por quê. Nem todas as portas lhe são abertas: é preciso antes pedir que ele entre; só então ele pode vir quando quiser. Seu poder cessa, como aliás o de todas as forças malignas, aos primeiros clarões da aurora. Ele goza de certa liberdade, mas em momentos precisos. Se não está no lugar e que queria estar, só pode ir para lá ao meio-dia, ou ao nascer, ou ao pôr-do-sol ... Assim, o vampiro pode, às vezes, realizar sua própria vontade, contanto que respeite as limitações que lhe são impostas e se confine ao seu território: seu caixão, seu inferno, ou ainda num lugar não bendito, por exemplo, a tumba suicida no cemitério de Whitby; e ainda assim só pode transpor águas vivas na maré alta ou quando o mar está parado. Depois, há coisas que lhe tiram todo o poder, como o alho, já sabemos; e como esse símbolo, minha pequena cruz de ouro, diante da qual ele recua com respeito e foge. Há outros sinais ainda, e é preciso conhecê-los, para caso precisarmos usá-los no decorrer de nossas pesquisas: um galho de roseira selvagem, colocado sobre seu caixão, o impede de sair; uma bala benta disparada contra seu caixão o mataria, e ele se tornaria, então, um morto de verdade. Quanto à estaca que se enfia em seu coração, sabemos que ela lhe proporciona também o repouso eterno, repouso que ele igualmente conhecerá se lhe cortarmos a cabeça. [9] (STOKER apud LECOUTEUX, 2005, pp.25-26).

Outro traço marcante para o mito do vampiro, em especial a figura do Conde Drácula, é que mesmo sendo descrito no romance como uma figura repulsiva, ele também é membro da nobreza de sua terra: “aqui, sou um nobre; sou um boiardo; todo o povo me conhece, e sou mestre e senhor. Mas, fora daqui, serei um estranho em terra estranha.” (STOKER, 2014, p.81). Esse fascínio pela nobreza por parte de Stoker, segundo Hindle, parece advir da admiração do autor por Henry Irving, para quem trabalhou por quase trinta anos no teatro Lyceum, em Londres, como gestor de negócios, em razão de sua atuação “mordaz”. Em 1906 Stoker recorda o momento em que viu o ator pela primeira vez: “o que eu via diante de mim, para meu assombro e deleite, era uma figura de porte patrício, tão real quanto a criatura de nossos sonhos, e dotada da mesma graça poética” (STOKER apud HINDLE, 2014, p.26). Não foi somente Bram Stoker que contribuiu para a formação do mito vampiresco moderno, mas também escritores como John Polidori e Sheridan Le Fanu. Os criadores desse mito moderno reuniram diversas informações preexistentes do folclore e do mito vampiresco para adaptá-las em narrativas fantásticas, em romances. Segundo Hindle, Drácula representa um poder espectral que apenas com a fixidez de seu olhar subjuga e ludibria as habilidades de seus adversários masculinos.

Hughes chama atenção para o fato de biógrafos de Stoker concordarem com o fato de o autor ter tido influencia de historias macabras durante sua infância, marcada por doenças e problemas de saúde. Todos esses contos de fantasmas e cadáveres em decomposição, por exemplo, cativaram a atenção de Stoker, porém, a origem desses contos é folclórica e mítica.

[9] Citação feita pelo autor retirada da edição: STOKER, Bram. Dracula. Trad. L. Molitor, intr. A. Faivre. Paris, 1991 (Collection Marabout, 12). P.339-41.

Há, porém, certeza da familiaridade do autor com romances góticos clássicos. Uma prova desse conhecimento por parte do autor se dá por uma carta escrita em 20 de julho de 1897 por sua mãe, Charlotte Stoker, logo após receber sua cópia de *Drácula*, na qual ela diz ao seu filho que:

> Nenhum outro livro desde *Frankenstein* da senhora Shelley ou de fato qualquer outro chegou perto do seu em originalidade ou terror . . . Poe nem chega perto. Eu já li bastante e nunca li um livro como este em toda sua terrível animação.[10] (STOKER apud HUGHES, 2018, p.26).

A questão de pertencimento do romance de Stoker a uma determinada tradição literária – e a questão de qual tradição seria essa - foi alvo de debate entre críticos literários, porém, acredito, como Hughes, que *Drácula* é tanto um romance gótico quanto ficção vampiresca, apresentando aspectos modernos e antigos coexistentes, aos moldes estabelecidos por Walpole no final do século XVIII, e aspectos típicos dos livros de história de vampiros, como o ato de sugar o sangue das vítimas. Nas palavras de Hughes: "é este tecido conectivo que relaciona *Drácula* não como parte da pequena tradição de ficção vampiresca, mas sim com as grandes conquistas do romance gótico." [11] (HUGHES, 2018, p.28).

Traços evasivos e desestabilizadores são características importantes do romance gótico desde a publicação de *O Castelo de Otranto* em 1764, pretendendo de ser um manuscrito medieval e escondendo a autoria original. No caso de *Drácula*, esses traços podem ser identificados nos transes hipnóticos e estados psicológicos anormais dos personagens. Ao perceber que é prisioneiro do conde e da monstruosidade de seu anfitrião Harker escreve em notas taquigráficas em seu diário:

> Que espécie de homem é esse? Ou melhor: que criatura é essa que se disfarça em aparência humana? O pavor deste lugar hediondo está me sobrepujando; estou com medo – um medo atroz – e não tenho saída; estou ilhado num mar de horrores que minha mente não ousa desbravar. (STOKER, 2014, p.102).

A utilização de inovações modernas, como a máquina de escrever, o uso de notas taquigráficas, fonógrafos, telegramas, transfusões de sangue, tentativas cirúrgicas e espingardas representam as particularidades do romance de Stoker enquanto romance gótico, pois o autor faz uso desses artifícios da modernidade dentro dos moldes do romance gótico criado por Walpole no século XVIII. A própria figura de Jonathan Harker, que escreve seu

---

[10] No book since Mrs Shelley's *Frankenstein* or indeed any other at all has come near yours in originality, or terror . . . Poe is nowhere. I have read much but I have never read a book like it at all in its terrible excitement.

[11] It is this connective tissue that implicates Dracula not within the minor tradition of vampire fiction but with the much larger archive of the gothic novel.

diário em notas taquigráficas, é a figura do homem moderno em contraste com a arcaica malignidade de Drácula. Portanto, os aspectos da modernidade coexistem em harmonia com aspectos de um passado distante, como castelos, cemitérios, aristocracia e até mesmo um passado fantástico, onde existem mortos vivos e assombrações.

> Enquanto romance gótico, no entanto, Drácula tem certas peculiaridades; (...) a obra também incorpora avançadas técnicas científicas e produtos tecnológicos em sua cruzada contra o mal. O exemplo mais evidente são os vários métodos utilizados na produção dos registros fragmentários – cuja transcrição narrativa final é realizada por meio de uma máquina de escrever, aparelho recém-inventado. (HINDLE, 2014, p.36).

Drácula de Bram Stoker é um dos romances góticos mais importantes de todos os tempos, e reitero, reduzi-lo a mera ficção vampiresca é não reconhecer a construção da narrativa feita por Stoker, relacionado tanto à tradição gótica de Walpole e Shelley, por um lado, às estratégias narrativas do romance realista moderno, por outro.

Segundo Warwick, a Era Vitoriana valorizou o moderno, ao mesmo tempo em que vivenciou o *revival* de aspectos do passado. A literatura gótica britânica passou por mudanças nesse momento, especificamente entre 1885 e 1930. Mantendo ainda as características do gótico do final do século XVIII e início do século XIX, um conceito não inédito, já usado por Mary Shelley em *Frankenstein*, pode ser observado nas obras. Esse conceito é o de "monstruosidade", servindo como uma metáfora cultural e um artifício literário.

> Modernamente, a criatura de Frankenstein inaugura uma linhagem de monstros que falam do nosso mal-estar perante o desenvolvimento da ciência e do progresso tecnológico, assim como diante de guerras e genocídios. (JEHA, 2007, p.7).

De fato, os monstros corporificam tudo o que é perigoso e terrível na experiência humana, permitindo-nos entender o caos inerte e externo ao indivíduo, que é usado por Kelly Hurley como *abhuman*, desumano. Voltarei a esse assunto no capítulo três.

A ambiguidade entre moderno e antigo não se dá apenas no modelo de romance estabelecido por Walpole e seguido por Stoker. O embate entre as forças do bem contra a ameaça maligna em *Drácula* se traduz também num conflito entre modernidade e passado. Um trecho em que Harker está escrevendo em seu diário registra explicitamente esse conflito:

> E aqui estou, sentado em frente a uma mesa de carvalho – onde alguma bela dama de antanho, no longínquo passado, deve ter se recurvado para redigir, entre rubores e súbitas inspirações, sua tola e mal escrita carta de amor; *eu*, por outro lado, cá estou redigindo meu diário e registrando tudo o que aconteceu desde a última vez que fechei este caderno – e não faço isso em uma caligrafia floreada, mas em notas taquigráficas.

> É o século XIX fulminando este lugar com suas atualíssima vingança. Mesmo assim, a menos que meus sentidos me enganem, as coisas do passado exerceram e ainda exercem poderes peculiares, que a simples modernidade não consegue derrotar. (STOKER, 2014, p.104).

Em suma, *Drácula* se insere na literatura gótica britânica não somente por descender do gênero literário criado por Walpole no final do século XVIII, tendo a narrativa ambientada em parte num castelo sombrio e marcada por ameaças sobrenaturais de um passado distante, ou pelas leituras de Bram Stoker de obras clássicas da literatura gótica do século XVIII, mas também por incorporar o conceito de monstruosidade já desenvolvido por Mary Shelley na figura de um vampiro. Stoker mescla aspectos modernos e antigos na escrita de *Drácula*, trazendo algo relativamente inédito e ao mesmo tempo conhecido, um vampiro em um castelo sombrio nos confins do Oriente que ameaça a Inglaterra, a cristandade e o Ocidente. De fato, não apenas podemos inserir *Drácula* na tradição gótica, mas também observar que as características dessa tradição nos ajudam a compreender a figuração literária do mal no romance de Stoker, a partir, especialmente, do conflito entre tradição e modernidade.

Essa relação entre *Drácula* e a literatura gótica, serve como base para a compreensão do romance de Stoker em termos de aspectos literários específicos de uma tradição que existe desde o final do século XVIII, juntamente com inovações do final do século XIX. Entender como o romance se insere na tradição gótica nos permite fazer uma leitura da obra atentando a questões que não são artifícios banais de ficção, e sim fruto de um movimento literário amplo. Por fim, a análise da relação entre *Drácula* e a literatura gótica serve como o primeiro passo para a compreensão da questão central abordada por mim aqui neste trabalho, permitindo entender *topos* dessa tradição literária, como assombrações diversas, pautadas ou não pelo conceito de monstruosidade, podem ser figuradas de diferentes maneiras com a função de agir como mal nas páginas do romance. No caso de *Drácula*, trata-se de nos perguntarmos como a figuração literária do mal, já moldada por essa tradição, se apresenta nas páginas do romance de Bram Stoker e porque esse mal é de caráter sexual. "Se a forma gótica de *Drácula* problematiza as possibilidades de uma representação realista, levanta também questões sobre a relação entre fantasia e o social." [12] (BAUER, 2018, p. 82). De acordo com Anthony Bale, o caráter gótico é acompanhado na obra de um tipo diferente de medievalismo, repleto de significados teológicos e sacramentais, tornando necessário analisar a figuração literária do mal no romance dentro da tradição cristã.

---

[12] If *Dracula's* Gothic form problematizes the possibilities of realist representation, it also raises questions about the relationship between fantasy and the social.

CAPÍTULO II

A sexualidade como o Mal em Drácula

Meu objetivo nesse segundo capítulo é analisar o terror sexual em *Drácula*, apontando a sexualidade como principal monstro do romance e relacionar esse mal de caráter sexual com a tradição judaico-cristã, atentando especialmente para o cristianismo na pluralidade de suas manifestações históricas. A relação entre o romance de Bram Stoker e a sexualidade é o pilar mais importante para a análise da questão central aqui discutida por mim, a figuração literária do mal no romance.

A figura vampiresca do Conde Drácula é a personificação do mal no romance de Bram Stoker. Porém, é preciso entender como se dá a figuração literária do mal na obra, isto é, entender como o mal centrado nessa monstruosidade é representado ao longo da narrativa. "Identificar a sexualidade como o principal monstro na angustiosa escrita de Stoker é um passo importante no caminho da compreensão." (HINDLE, 2014, p.24).

> Após um antigo período greco-romano em que a sexualidade, o prazer carnal são valores positivos onde reina uma grande liberdade sexual, uma condenação generalizada da sexualidade e uma estrita regulamentação de seu exercício são impostas. O principal agente desta brusca mudança é o cristianismo. (LE GOFF, 1992, p. 150).

É difícil identificar a origem precisa do mal enquanto conceito, porém, a tradição cristã moldou e informou o desenvolvimento da civilização Ocidental, tornando imprescindível para qualquer análise a caracterização cristã desse fenômeno, como ressalta Julio Jeha. O debate acerca do mal no cristianismo focaliza a relação entre o corpo e o pecado, na recusa do prazer. "Os desejos corporais e sua satisfação sempre representaram um problema espinhoso para o cristianismo – uma religião que, historicamente, condenou o impulso sexual como consequência da ímpia desobediência humana." (HINLDE, 2014, p.17). O embate se dá, então, por meio da moral religiosa que condena os desejos corporais, associando o corpo ao o pecado, assimilando o pecado original ao pecado da carne. Essa assimilação foi construída, pois "na Gênese, o pecado original é um pecado do espírito que consiste em conceber o apetite de conhecer e desobedecer a Deus." (LE GOFF, 1992, p.154).

A ideia da carne pecadora, ainda que contraditória, pois o corpo seria também o único meio de alcançar a salvação, seja por punições corporais ou ações que visem o bem geral, segue a base de uma das respostas mais comuns à questão do mal, a moralidade, que "vê os seres humanos enquanto cônscios do mal." (JEHA, 2007, p. 13). Ainda segundo Julio Jeha, a

moralidade entende o mal enquanto qualquer obstáculo que impede um ser de alcançar a perfeição devido às intervenções do mal. De fato, a moralidade foca nas ações dos indivíduos, em oposição à outra resposta possível a essa questão, a sabedoria, que preza o conhecimento. De fato, Stoker, que era protestante, utiliza-se, ao longo do enredo, cada vez mais de alusões cristãs para "adornar" a obra.

De acordo com Le Goff, ao contrário do Antigo Testamento, o Novo Testamento é discreto sobre a sexualidade, elogia o casamento monogâmico e condena o adultério e o divórcio. Novos modelos a serem seguidos são estabelecidos: o da Virgem Maria e o de Jesus, e novos pensadores como Agostinho pensam uma nova ética sexual, relacionando o pecado original à sexualidade, que tem seu sucesso garantido por duas series de acontecimentos:

> Na ordem teórica, a difusão de novos conceitos: carne, fornicação, concupiscência e a sexualização do pecado original; na prática, o aparecimento do status de virgem entre os cristãos e a realização do ideal de castidade no monasticismo do deserto. (LE GOFF, 1992, p.153-154).

É importante falar sobre o papel do sangue em *Drácula*, uma vez que há ligação direta entre esse fator e a tradição cristã. "O sangue é o sinal multifacetado e símbolo vital no romance de Stoker." (BALE, 2018, p. 104). De acordo com a tradição cristã, na última ceia celebrada por Jesus, ele dividiu o cálice de vinho com os apóstolos, e disse que aquele era seu sangue. Então, durante o sacramento da Eucaristia, que celebra a morte e ressureição de Jesus, o vinho bebido durante a cerimonia simboliza o sangue de Cristo. O sangue, então, para a tradição cristã, simboliza não apenas o sacrifício de Jesus enquanto salvador, mas também a vida. O sangue é presente em toda narrativa do romance de Stoker e se apresenta de diferentes formas, seja na refeição de Harker, quando chega a Transilvânia, seja como metáforas para a dor, seja nas transfusões de sangue, seja nas cenas em que o Conde suga o sangue de suas vítimas, seja quando Mina Harker é forçada a beber o sangue de uma ferida no peito do vampiro ou quando o paciente do manicômio de Dr. Seward, Renfield, fica a repetir uma das frases mais marcantes da obra: "O sangue é vida" [13]:

> Acreditava que a vida fosse uma entidade concreta e perpétua; e que, consumindo uma multidão de criaturas vivas, incluindo as mais baixas na escala da criação, poderia prolongar meu próprio tempo de vida. Em alguns períodos, minha crença era tão forte que tentei tirar vidas humanas. O doutor aqui é testemunha: certa vez tentei matá-lo, com o propósito de fortalecer meu poder vital; queria assimilar em meu corpo a vida do meu estimado doutor, por meio de seu sangue; nesse ponto, naturalmente, eu estava

[13] A expressão pode se referir a diversas fontes bíblicas; a mais provável é a interdição divina emitida no Deuteronômio 12,23: "Somente esforça-te para que não comas o sangue; pois o sangue é vida; pelo que não comerás a vida com a carne".

> me baseando na célebre frase das Escrituras: “Pois o sangue é a vida”; embora certo vendedor de panaceias tenha vulgarizado esse truísmo ao ponto da mais completa insignificância. Não é verdade, doutor? (STOKER, 2014, p. 395).

Nas primeiras páginas de Drácula, Jonathan Harker descreve a vista durante sua viagem a Transilvânia como se tivesse sido retirada de antigos missais. Como havia mencionado anteriormente neste capítulo, Stoker recorre diversas vezes a alusões cristãs. Isso se torna ainda mais evidente quando, prestes a partir de Cárpatos para o castelo do Conde, a estalajadeira confrontou-o sobre sua partida, questionando se ele sabia que dia era aquele. Após confirmar ser quatro de maio, ela ressalta ser véspera do Dia de São Jorge, recorrendo a uma crença tradicional no poder de ‘coisas maléficas’ na noite antes do dia dos santos. Harker então, mesmo se sentindo perturbado, deixou tudo aquilo de lado em favor dos negócios que tinha a tratar, quando então a mulher

> Se levantou, enxugou os olhos; depois, tirou um crucifixo, que trazia pendurado ao pescoço, e tentou colocá-lo em minhas mãos. Fiquei sem saber o que fazer: enquanto adepto á Igreja Anglicana, fui ensinado a encarar essas coisas como algo vagamente idólatra; por outro lado, parecia-me descortês recusar o auxilio de uma senhora tão bem-intencionada, e num estado de espírito tão exacerbado. (STOKER, 2014, p. 57).

Na passagem acima, fica claro o posicionamento cético de Harker em relação ao simbolismo católico na figura do crucifixo que é entregue a ele. Isso configura a distinção entre o catolicismo e o protestantismo, já que Harker se diz anglicano. A presença do sangue como fator importante durante toda a narrativa pode ser entendida, através da necessidade do Conde de se alimentar do sangue de suas vítimas para se manter vivo, uma possível interpretação da Eucaristia, um dos ritos e símbolos católicos de maior importância. Afinal,

> O significado deste corpo e sangue permaneceu, durante a Era Vitoriana, a questão definitiva que diferenciava os rituais religiosos e a redenção espiritual entre protestantes, católicos e anglo-católicos. (BALE, 2018, p. 107).

A partir do fim do século XIX, a discussão sobre o mal passou a focalizar mais no seu caráter conceitual do que em uma existência problemática aos seres humanos. Karl Marx, por exemplo, identifica as causas do mal nas relações de produção e na luta de classes, já Nietzsche o identifica na vontade de poder, enquanto Freud o identifica nas pulsões libidinais. Segundo Jeha, os três exemplos demonstram que esses pensadores transformam o mal em mal, uma categoria conceitual abstrata, platônica, ou seja, que reside no reino das ideias. No campo da literatura, os escritores representam o mal, comumente, através de metáforas, “relacionando um ser ou acontecimento a algo que existe em um plano diferente.” (JEHA, 2007, p.19). Esse artifício literário permite ao autor transpor o indizível e/ou abstrato ao plano

do real, tornando-o dizível e concreto. Dentre as metáforas mais comuns usadas para se referir ao Mal está a monstruosidade, conceito já abordado na introdução deste trabalho, ligada, normalmente, a questões morais. A monstruosidade personifica o terror e o medo na figura de uma aberração, podendo desempenhar papeis políticos e culturais, visando manter regras sociais, protegendo as fronteiras e combatendo os inimigos. "O monstro é um estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais." (JEHA, 2007, p.20).

Em *Drácula* podemos ter diversas interpretações sobre o Mal que assombra as páginas do romance, porém creio que o principal monstro do romance é a sexualidade, creio que é possível entender o mal no romance de Stoker como sendo de caráter sexual.

> As literaturas gótica e romântica – atentas à erupção de emoções incontroláveis, mas incapazes de atribuí-las ao trabalho do inconsciente – sempre recorreram aos disfarces da natureza, do crime, da loucura e da morte como substitutos emblemáticos, permitindo que o escritor "fixe", por meio do texto, a infixidez (sic) das experiências e dos desejos inconscientes. (HINDLE, 2014, pp.35-36).

Hindle ressalta a relação entre o sentimentalismo exacerbado, característica do romantismo, com a psicanálise e a relação do indivíduo com o inconsciente. Apoiando-se numa leitura psicanalítica do romance, podemos identificar o conflito entre desejo e repressão sexual.

De acordo com Heike Bauer, o romance foi publicado num momento no qual o conceito moderno de sexualidade começou a ganhar força nos debates científicos, culturais e políticos. Não somente a identidade sexual, mas a identidade nacional, racial e de gênero. Correlativo "à formação da *scientia sexualis*, a noção de sexualidade emergiu dos esforços políticos e culturais para a descriminalização e afirmação da sexualidade do mesmo sexo." [14] (BAUER, 2018, p.76). O momento era marcado também pelo final da Era Vitoriana, a qual tinha um entendimento muito específico acerca da sexualidade e do papel da masculinidade e feminidade, pautada nos valores culturais e religiosos da época, na qual não havia espaço de representatividade para aquelas que iam à contramão da heterossexualidade. Enquanto a mulher era tida como o 'anjo da casa', aquela que deveria tomar conta dos afazeres do lar, o homem era o protetor das mulheres submissas e vulneráveis, pois era forte, poderoso e provedor. Vale a pena lembrar que, em 1895, no auge de sua fama, Oscar Wilde, autor de *O Retrato de Dorian Gray*, foi condenado a dois anos de prisão por conduta avaliada como "indecente" uma vez que tornou pública sua relação homoerótica com Lord Alfred Douglas, exemplificando como a homossexualidade, e a sexualidade em geral, eram vistas e tratadas no

[14] "(…) to the formation of the *scientia sexualis*, the notion of sexuality emerged out of political and cultural efforts for the decriminalisation and affirmation of same sex sexuality."

Reino Unido, especificamente na Inglaterra, naquela época. “A sexologia vitoriana identificava o homossexual como uma aberração perversa e como um degenerado” [15] (HURLEY, 2014, pp. 198-199), além de haver leis como a *Labouchère Amendment* (1885) que tornou o ato sexual entre homens ilegal e passiva de punição por prisão.

É necessário ressaltar que “enquanto o entendimento sobre a identidade sexual masculina e feminina como complementar, natural e fixa foram contestadas de diversas maneiras na virada do século XIX, para começar, os papéis de gênero vitoriano nunca foram estáveis.” [16] (HURLEY, 2014, p. 200). A figura da mulher, a partir da construção social inglesa da época, podia ser vista como angelical, mas também como uma criatura perigosa pela ciência medicinal. De modo análogo, a figura do homem que, durante o período vitoriano, que caracterizada por ternura emocional e sentimentalismo, passou a ser vista como qualidades afeminadas no final do século XIX.

A sexologia surgiu no final do século XIX, inicialmente buscando entender o comportamento sexual das pessoas, tentando identificar se esse comportamento poderia ser produto de alguma doença ou intuição criminosa. Segundo Kelly Hurley, durante o século XIX o desvio das normas sexuais era identificado tanto como um sintoma quanto a causa da degeneração social. A própria Mina Harker, após o diagnóstico do Professor Van Helsing e Dr. Seward, chega a afirmar que o Conde é um criminoso, fazendo sentido aos olhos da sexologia e antropologia da época.

> Se a classificação do Dr. Seward acerca do Conde enquanto um criminoso degenerativo põe grande ênfase na importância da identificação taxonômica, a qual aqui é figurada como um paço crucial no sentido de capturar e conter o Conde, ela também serve como um lembrete de que o vampirismo presente na *novel* serve como metáfora tanto para os atos sexuais quanto para a transmissão de indesejáveis, traços perigosos. [17] (BAUER, 2018, p.79).

Esses debates centrados em temas sexuais dentro da sexologia, inicialmente dominada por psiquiatras, outros médicos e até mesmo criminologistas, foram moldados pela influencia da ficção, uma vez que os mais diversos escritores abordaram temas relacionados à sexualidade, inclusive à homossexualidade.

---

[15] Victorian sexology identified the homosexual as a perverse aberration and a degenerate.

[16] While the understanding of male and female sexual identities as complementary, natural, and fixed was contested on many fronts by the turn of the nineteenth century, Victorian gender role had never been stable to begin with.

[17] If Seward’s classification of the Count as a degenerate criminal places great emphasis on the importance of taxonomic identification, which here is figured as a crucial step in the attempt to capture and contain the Count, it also serves as a reminder that vampirism within the novel serves as a metaphor both for sexual acts and the transmission of undesirable, dangerous traits.

> Há diversas influencias entre a sexologia e a literatura, especialmente no que diz relação à construção de desvios sexuais e à formação de discursos afirmativos do mesmo sexo e discursos contrários. A literatura é fundamental para a genealogia de certos conceitos sexuais e a relação destes com as vidas de assuntos do século XIX, ficcional e real. [18] (BAUER, 2018, p. 76-77).

É possível, dentre outras interpretações que serão aqui apresentadas ao longo dos capítulos, entender *Drácula* como representação de ansiedades a respeito das consequências da transgressão sexual, do ponto de vista da psicanálise, a relação entre desejo e repressão sexual. Um dos aspectos que o romance de Stoker resgata é o conflito da afirmação da masculinidade contra a consciência masculina, ou seja, de acordo com Maurice Hindle, uma corrente de terror sexual masculino em relação à tensão sexual, uma mistura de medo e desejo masculino em relação ao sexo. O Conde é um personagem hipersexualizado, submetendo suas vítimas, todas elas mulheres, às suas vontades através de seu magnetismo hipnótico e relações sanguíneas depois de perfuradas por seus caninos e ter seu sangue sugado ou ao beber o sangue do vampiro. Entretanto, nem os personagens masculinos estão imunes ao seu poder de atração, pois o poder sexual do Conde supera qualquer tentativa do grupo, deixando-os impotentes. Hindle utiliza-se de um exemplo na cena em que Van Helsing faz uma transfusão de sangue para salvar a vida de Lucy, dizendo que

> Por mais sangue que os bravos homens transfiram às veias de Lucy, isso não os transformará enquanto homens, nem a transformará enquanto mulher. Há algo fundamental que eles não conseguem compreender: menos que um desejo espectral, Drácula representa um poder espectral. Esse poder assombra cada página do romance e, pela mera fixidez de seu olhar, subjuga e ludibria as habilidades de seus adversários masculinos. (HINDLE, 2014, pp.36-37).

Segundo Roger Luckhurst, a teoria freudiana de que o desenvolvimento sexual psíquico pode ser centrado em torno da fixação oral, ou de que a fantasia da infância confunde sexo com o ato violento de morder ou devorar animalesco, analisada por Freud em sua obra *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905), permite uma interpretação no viés da psicanálise do livro de Stoker, na qual o vampiro é transformado em uma forma alegórica pela força da repressão psíquica. Vale a pena lembrar que, segundo Hindle, não há evidencias de que Stoker tenha se encontrado com Freud, porém ele certamente conversou com seu principal professor, Jean-Martin Charcot, famoso neurologista e hipnotizador mencionado no romance.

---

[18] There are many influences between sexology and literature, especially in relation to the constructions of sexual deviances and the formation of affirmative same-sex discourses and counter-discourses. Literature is key to the genealogies of certain sexual concepts and their relationship to the lives of nineteenth-century subjects, fictional and real.

A tensão sexual presente no romance se dá de diferentes maneiras, ativa, passiva ou sádica, e tanto entre personagens masculinos quanto femininos. A ambiguidade é um traço dominante em *Drácula*. A relação entre desejo e repressão pode ser exemplificada pela passagem que Jonathan Harker está preso no castelo do conde e se depara com as três vampiras e ao mesmo tempo em que as deseja, as teme:

> Eu tinha medo de abrir as pálpebras, mas enxergava perfeitamente por debaixo dos cílios. A moça loira se ajoelhou ao meu lado e curvou-se ainda mais, com o rosto extático, numa exultação de maligna beleza. Havia em seus movimentos uma luxúria deliberada, que era ao mesmo tempo fascinante e repulsiva. Ao inclinar o pescoço, ela lambeu os lábios como um animal. Vi a luz da lua brilhando em sua boca vermelha e na úmida língua, que ondeava sobre os dentes agudos. Sua cabeça foi se inclinando mais e mais; seu rosto passou rapidamente pela altura de minha boca e foi descendo, descendo, até alcançar minha garganta. Ali, ela se deteve – e escutei o estalar da língua que batia, excitada, nos lábios e nos dentes. Senti sua respiração bafejar meu pescoço; em seguida, a pele de minha garganta começou a formigar, numa sensação semelhante à que se experimenta quando a mão de alguém se aproxima gradualmente, para fazer cócegas ou ferir. Veio então um suave, trêmulo roçar de lábios em minha pele hipersensível; e as pontas aguçadas de dois dentes tocaram meu pescoço, de leve, detendo-se numa breve pausa antes de penetrar. Apertei as pálpebras em um êxtase langoroso e, com o coração disparado, esperei. (STOKER, 2014, pp.107-108).

Então, prestes a ser atacado pelas vampiras o Conde aparece e diz que aquele homem o pertence, sendo logo em seguida confrontado pelas vampiras que dizem que ele jamais amou. Porém, segundo o Conde, ele também é capaz de amar e o passado delas comprova isso. Essa passagem extremamente sugestiva e carregada de conotação sexual explícita exemplifica bem o terror e o mal que assombram as páginas de *Drácula*. Harker se sente amedrontado pela figura impositiva e atrativa das vampiras, mas ao mesmo tempo as deseja, provando da luxúria que condena e pratica. Essa dualidade pode ser também entendida dentro da tradição cristã: Harker deseja o pecado da carne, mas ao mesmo tempo teme suas consequências, reprimindo sua excitação sexual.

Diversas passagens no romance de Stoker são bem explícitas quanto ao teor sexual da obra. Desde o ato do conde de morder o pescoço, perfurando-o com caninos pontudos para sugar o sangue da vítima e subjugando-a a sua vontade e controle, até passagens claras, como o momento em que Arthur Holmwood na caçada a sua noiva Lucy Westenra, após Van Helsing convence-lo de que ela havia se tornado uma *nosferatu* como o conde, se encarrega de dar fim a vampira:

> A Coisa se retorceu dentro do caixão; em seus lábios vermelhos, explodiu um grito hediondo e enregelante. O corpo foi tomado por tremores e convulsões selvagens; os dentes entrechocaram com força até cortarem os lábios, e a boca ficou encoberta por

> uma espuma vermelha. Mas Arthur não fraquejou. Parecia uma imagem de Thor: seu braço implacável subia e descia, fazendo a estaca penetrar cada vez mais fundo, enquanto o sangue jorrava do coração trespassado em violentos esguichos, para todos os lados. (STOKER, 2014, pp. 368- 369).

De fato, Lucy, entre os personagens da trama, é a mais suscetível ao poder sexual do Conde, pois de todos, especialmente dentre as mulheres, ela é a que mais deseja e isso fica claro quando ela questiona:

> Por que uma moça não pode se casar com dois ou três homens, ou quantos queiram se casar com ela? Isso resolveria muitos problemas, e evitaria inúmeros sofrimentos. Mas isso é uma heresia, eu sei, e não devo dizer ou escrever esse tipo de coisa. (STOKER, 2014, p.139).

O vampirismo em *Drácula*, segundo Bauer, está relacionado a fantasias parasitas sobre sexualidade que preocupava o Ocidente na virada do século XX, como o temor dos efeitos da colonização, especialmente de que a inferioridade de outras raças poderiam se infiltrar na sociedade ocidental através da reprodução. Diferente, por exemplo, do tema do romance *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, centrado na questão da homossexualidade entre mulheres. Essa relação do vampirismo com as ansiedades raciais do século XIX será melhor desenvolvida no capítulo três.

Embora eu não pretenda relacionar de maneira imediata a vida de um escritor à sua obra, incorrendo em uma espécie de determinismo biográfico que conceba a obra como reflexo da vida, concordo com Stephen Greenblatt, que devemos evitar tanto perceber a obra como absolutamente autônoma, uma reflexão sobre o mundo social que, entretanto, independe dele, quanto toma-la como mero reflexo desse mundo social. Pretendo, evitando ambas as perspectivas analíticas, buscar as interações complexas entre a obra do autor Bram Stoker e as experiências pessoais e históricas do escritor Bram Stoker, que viveu na virada do século XIX pra o XX (cf. GREENBLATT, 1980). Considero, portanto, que embora não se trate de um fator explicativo da obra, podemos transformar em ferramenta de análise o fato de que Stoker era adepto ao protestantismo e a típica figura masculina da Era Vitoriana. Esse período histórico, para a Inglaterra, ficou marcado por uma sociedade extremamente moralista e marcada por disciplina e regras, com proibições severas para aqueles que iam contra as determinações da Coroa. Segundo Monica Charlot e Roland Marx, os valores vitorianos podem ser classificados como puritanos, e na época, aspectos como o espírito da economia, a dedicação ao trabalho, a defesa da moral e os deveres da fé eram considerados valores de grande importância para o convívio social. O sexo era alvo de repulsa social, um tabu vitoriano, uma vez que era associado a paixões desnecessárias e considerava-se que o seu

caráter animalesco provinha da carne, tida como pecadora. Logo, considerava-se que a castidade era uma virtude que devia ser protegida e a sexualidade reprimida. Nas palavras de Hindle:

> Ao que tudo indica, ele foi um sujeito um tanto puritano em questões sexuais, o que estava bem de acordo com as atitudes prevalentes em seu tempo – uma época em que apenas uma coisa podia ser publicamente mencionada como rija e ereta: o nariz empinado do Império. (HINDLE, 2014, p. 23).

Bram Stoker escreveu artigos e entrevistas que evidenciavam o sexo como o monstro mais temido por ele, como o artigo, escrito no ano de 1908, na revista *The Nineteenth Century And After*. Tratando sobre censura de romances e peças teatrais, Stoker critica de forma enfática obras literárias de "vergonhosa lubricidade" que estariam "corrompendo a nação", obras essas que seriam de cunho semelhante às produzidas pelo famoso editor de obras eróticas Charles Carrington. Vale a pena lembrar que Stoker apoiava os liberais desde Gladstone, com quem trocou correspondências, chegando até mesmo a entrevistar Winston Churchill. Apesar do posicionamento do autor, Hindle destaca que, no artigo, Stoker não encara o sexo como algo antinatural e sim pelo contrário. "Para o homem, é tão natural pecar quanto viver" (STOKER apud HINDLE, 2014, pp. 23-24). Logo, as "forças do mal", nas palavras do autor, devem ser contidas. O ideal cristão e/ou protestante na fala dele se mostra fortemente presente, alertando novamente para a importância de compreender a sexualidade enquanto a figuração literária do mal em *Drácula* não somente por uma interpretação pautada na psicanálise, mas também na tradição cristã e no seu entendimento do mal. De acordo com Hindle, "essas ambiguidades oferecem pistas importantes e profundas sobre o contexto em que *Drácula* foi produzido, ajudando a explicar também a forma literária do texto." (HINDLE, p.24).

De acordo com Bauer, no contexto dos discursos pós-revolucionários da brutal expansão imperial britânica, o corpo humano foi repensado como repositório de um passado que moldará seu futuro, cada vez mais centrado em questões de reprodução sexual e relacionados com influências contagiosas e sua transmissão. Então o que significa o vampirismo e sua sexualidade?

> Nesse contexto o vampirismo passou a servir como uma metáfora para os limites da existência humana, usados para conceitualizar todo tipo de violações do corpo que

> eram temidas por empurrar o assunto para os espaços entre a vida e a morte, e entre o animal e o humano. [19] (BAUER, 2018, p.80).

Os vampiros são, portanto, uma metáfora para todo e qualquer tipo de corrupção em diversos artigos científicos, especialmente sobre saúde, porém, essa metáfora não é presente na literatura sexológica do século XIX. Bauer afirma que esses cientistas e demais comentadores culturais preocupados com o tema de violações sexuais e da transmissão de vícios tendiam a se utilizar indiretamente do discurso de 'sanguessuga' associado com o vampirismo.

> Isso era especialmente o caso em discussões de todos os tipos de atos sexuais não reprodutores, como a masturbação ou atos sexuais entre indivíduos do mesmo sexo, que eram tidos como atividades parasitárias com o efeito de enfraquecer o corpo nacional. [20] (BAUER, 2018, p. 81).

É importante observar que a identidade de Drácula não é fixa e nem definida, tanto no sentido de identidade nacional, racial, de gênero e sexual. Sabemos apenas que o Conde é aristocrata e se diz sículo, etnia de origem húngara, descendente de Atila o Huno. Bauer afirma então:

> De certo modo, essa não fixidez reflete a circunstância discursiva da sexualidade de sexo oposto da época, que, ao contrário de sua contraparte homo afetiva, continuava sendo um fenômeno difícil de definir. As lealdades obscuras de Drácula, tanto quanto seus objetivos vampíricos, refletem os medos do *fin-de-siècle* sobre o corpo sexual reprodutivo, um novo tipo de heterossensibilidade que concebeu o corpo sexual simultaneamente como fundamental para o futuro do império e uma das maiores ameaças a ele. [21] (BAUER, 2018, p.82).

Bauer conclui então que lendo o romance juntamente com a sexologia e não como contraponto, podem ser percebidas lacunas silenciosas nos discursos do século XIX sobre sexualidade, especialmente em relação à heterosensibilidade que estava emergindo naquele momento, pautadas em normas e expectativas acerca dos atos entre indivíduos de sexo oposto.

Em suma, a figuração literária do Mal em *Drácula* pode ser entendida como um mal de caráter sexual quando analisada não apenas numa leitura pautada pela psicanálise

---

[19] In this context vampirism came to serve as a metaphor for leaky boundaries of human existence, used to conceptualise all kind of violations of the body that were feared to push subject into the spaces between life and death, and between the animal and the human.

[20] This was especially the case in discussions of all kinds of non-reproductive sexual acts, such as masturbation or same-sex sex acts, that were figured as parasitic activities with a weakening effect on the national body.

[21] This unfixedness to some extent reflects the discursive circumstance of opposite-sex sexuality at the time, which, unlike its same-sex counterpart, remained a difficult to pin down phenomenon. Dracula's unclear allegiances, as much as his vampiristic pursuits, reflect fin-de-siècle fears about reproductive sexual body, a new kind of heterosensibility that conceived of the sexual body simultaneously as fundamental to the future of the empire and one of the biggest threats to it.

freudiana, mas também do ponto de vista de como o mal é utilizado na literatura e sua relação com a tradição cristã e a relação que o cristianismo construiu entre o pecado original e a sexualidade e a luxúria, criando uma ética sexual que reprimia o sexo e recusava o prazer. É notável que Bram Stoker, um homem de ética protestante e aparentemente conservador em termos morais, reproduziu ideais cristãos na obra, tendo em vista que um dos pilares do grupo que representa as forças do bem no romance de Stoker é a religião. Além, de fato, das diversas passagens com teor sexual explícito. Stoker criou uma monstruosidade que serve de metáfora para a força maligna que assombra as páginas de *Drácula*, força essa que, pautada em uma poderosa coerção sexual, trazia terror a mente dos personagens, confrontando-se entre seus medos e desejos obscuros, ou seja, reprimindo a luxúria que no fundo desejavam.

Essa relação entre *Drácula*, o mal e a sexualidade serve como base para a compreensão do romance de Stoker em relação ao terror e ao horror que assombram as páginas do livro. De fato, o mal figurado no romance é de caráter sexual, e é preciso entender como essa sexualização do mal traz consigo a singularidade de *Drácula* em comparação aos demais livros de literatura gótica e daqueles em que a figura monstruosa é um vampiro. Essa sexualidade diretamente ligada ao monstro vem junto com outro aspecto a ser abordado no terceiro capítulo: o estereótipo oriental segundo o Ocidente.

CAPÍTULO III

O estereótipo oriental em Drácula

Meu objetivo neste terceiro capítulo é analisar a relação entre a figuração literária do mal em *Drácula* aos estereótipos de exotismo e inferioridade acerca do Oriente, criadas pelo Ocidente. Entendendo como se dá a relação entre o romance e a literatura gótica e como é construída a figuração literária do mal enquanto possuidor de caráter sexual, é necessário, por fim, analisar como esses aspectos dessa figuração precedem uma série de estereótipos de inferioridade e sexualização do Oriente. Tomarei, porém, cautela com termos como xenofobia, racismo e preconceito, para não cometer anacronismos.

Conde Drácula é um vampiro, um monstro que apesar da aparência humana é também um ser animalesco, podendo ser analisado dentro do conceito de *abhumaness* (desumanidade), conceito que se espalhou nas obras literárias góticas modernas do final do século XIX. De acordo com Hurley, o ser *abhuman* contém vestígios da sua identidade humana, mas já se tornou ou está no processo de se tornar um ser meio humano e meio monstro, ocupando o limite entre dois termos opostos, como humanidade/bestialidade e civilizado/primitivo. "*Abhumaness* é um espetáculo repulsivamente fascinante para o qual o gótico do final do século XIX e início do XX retorna de novo e de novo." [22] (HURLEY, 2014, p. 190). A ciência passa a descrever a estranheza imprevisível do mundo natural e da bizarra mudança de natureza da matéria humana:

> Em *Drácula* (1897) de Bram Stoker, cujos personagens incluem dois doutores/psicólogos, descreve o vampiro em termos explicitamente emprestados da antropologia criminal, teoria degenerativa e alienação, disciplinas sociomédicas do final da Era Vitoriana que trabalhavam para classificar e compreender o assunto do humano anormal. Apesar destas ciências do criminoso, do inapto, e do insano falham em prestar contas a respeito da longevidade ou habilidades de mudança de forma do vampiro, Dr. Van Helsing acredita que a ciência irá explicar até mesmo estas coisas algum dia. [23] (HURLEY, 2014, p. 192).

A ciência passa a ter um papel importante, quando Van Helsing tem esperanças de que algum dia a ciência irá explicar a monstruosidade vampiresca. É importante refletir como em

---

[22] Abhumaness is a repulsively fascinating spectacle to which the late nineteenth- and early twentieth-century Gothic returns again and again.

[23] Bram Stoker's *Dracula* (1897), whose characters include two doctor/psychologists, describes its vampire in terms explicitly borrowed from criminal anthropology, degeneration theory, and alienism, late-Victorian sociomedical disciplines that worked to classify and comprehend the abnormal human subject. Though these sciences of the criminal, the unfit, the insane fail to account for the vampire's longevity or shape-shifting abilities, Dr. Van Helsing has faith that science will explain even these things some day (sic).

um século tão voltado para a questão da ciência, um romance como o de Stoker, com a presença de vampiros, conseguiu se tornar uma hipótese aceitável e abraçada pelo público leitor. Será por isso, talvez, que Van Helsing ensina a seu pupilo Dr. Seward que todo conhecimento se resume à tradição e superstição, exemplificando o interesse do próprio autor no assunto? Parece que sim, pois em certo momento, na obra, o autor parece "recorrer a certos conceitos antropológicos da era eduardiana, segundo os quais as sociedades "primitivas" seriam moralmente "subdesenvolvidas", equiparando-se ao estágio infantil da mente humana." (HINDLE, 2014, pp. 42, nota 7). Ainda de acordo com Hindle, Stoker foi por longo tempo "adepto" a fisiognomonia, chegando a mencionar na obra o nome de dois pseudocientistas da época, Nordau e Lombroso, na tentativa de legitimar sua afirmação de que Drácula possui um "cérebro-criança". Quando abordei o tema da sexologia no capítulo dois, já havia ficado claro a tendência do romance em encarar criminosos e doentes mentais como "tipos" degenerativos, agora esse entendimento pode ser concretizado a partir dessas novas interpretações acerca da narrativa.

De fato, segundo Hurley, a ciência do século XIX passa a ser um traço explorado nas obras como um fenômeno empírico que produz e/ou descreve fenômenos sobrenaturais, mas também como um meio para descrever a estranheza imprevisível do mundo natural e do bizarro, da natureza mutante da matéria humana em si. No romance de Stoker a ciência, junto à religião e conexões sociais, desempenha papel fundamental na empreitada contra a ameaça vampiresca. "(...) as representações góticas de *abhumaness* no *fin de siècle* podem ser parcialmente atribuídas aos efeitos desestabilizadores da ciência darwiniana do século XIX." [24] (HURLEY, 2014, p.195).

> A teoria da evolução descreveu o corpo humano não como uma integridade da inteireza, mas como um tipo de monstro Frankenstein, remendado juntamente a partir das diferentes formas animais que a espécie humana habitou durante as varias fases de sua história evolucionária. [25] (HURLEY, 2014, p. 195).

O antropocentrismo é golpeado com uma nova interpretação para a história do ser humano, agora mais próximo ao animal. Os seres humanos são uma espécie como qualquer outra, desenvolvida pelo acaso, pela evolução, ao invés de um design divino a imagem e semelhança de Deus. Devido à mutação, o ser humano pode então se metamorfosear em uma

---

[24] (...) the proliferation of Gothic representations of abhumaness at the *fin de siècle* may be partly attributed to the destabilizing effects of the nineteenth-century Darwinian science.

[25] The theory of evolution described the human body not as an integral wholeness, but as a kind of Frankenstein monster, patched together from the different animal forms the human species had inhabited during the various phases of its evolutionary history.

forma *abhuman*. Segundo Hurley, estranhas metamorfoses humanas eram a preocupação das ciências humanas do final da Era Vitoriana que incorporaram e revisaram o evolucionismo. De fato, o final deste período foi marcado por uma transição cultural, a identidade humana não é mais vista como algo estável e como mencionei no capítulo dois, a identidade do Conde nunca é completamente definida durante a narrativa de *Drácula*. O romance utiliza o conceito de monstruosidade como metáfora personificada na figura do Conde, enquanto os personagens que buscam erradicar a ameaça que ele representa utilizam-se de todo o possível para tal missão, apoiando-se na ciência, mas também na superstição.

Abordar os avanços científicos do final do século XIX e analisar o conceito de *abhumaness* serve como uma introdução para compreender a relação do romance com o estereótipo oriental. A parte central para a compreensão desta se faz no entendimento da relação do poderoso império britânico com a época de migração em massa e a relação entre Ocidente e Oriente.

> Tive a impressão que saíamos do Ocidente para entrar no Oriente: sobre o Danúbio – que, neste ponto, é de importante largura e profundidade –, uma ponte esplendorosa, com a mais ocidental das aparências, conduziu-nos àquele outro mundo onde ainda pulsam as tradições do domínio turco. (STOKER, 2014, p. 51).

Na primeira página de *Drácula*, já é possível notar como a figura do Oriente será representada. É nítida a visão pejorativa do personagem em relação ao Oriente, como se apesar de descrever as paisagens do caminho como lindas, Harker se movesse da ordem para o caos numa escala crescente entre dois polos. Na página seguinte, Harker diz a respeito dos eslovacos: “em cima de um palco londrino, seriam identificados à primeira vista como um bando de arcaicos salteadores orientais.” (STOKER, 2014, p. 54). Portanto, é seguro afirmar que, através das primeiras páginas do diário de Harker, o Oriente é visto como atrasado, arcaico, superado e supersticioso, este último, como foi analisado no segundo capítulo desta pesquisa, pela relação dos cidadãos das terras em que ele se encontrava com a superstição e fé católica.

Parte dessa visão pejorativa acerca do Oriente pode ser entendida de acordo com o cenário no qual a Inglaterra se encontrava no final do século XIX e pela inquietude e ansiedade da classe burguesa inglesa. De acordo com Hindle, a Grã-Bretanha passava por uma mudança fundamental, sua economia deixava de ser competitiva e se tornava parasitaria, se atendo aos resquícios do monopólio global. Até mesmo Lênin designou o ano de 1897 como o apogeu do imperialismo.

> (...) *Drácula* não é apenas um sintoma da crescente competição interimperial, desenhando sua energia do medo difundido de um confronto com os adversários recorrentes da Grã-Bretanha. O que fez a ameaça imaginada no romance de Stoker tão perturbadora foi a sugestão implícita de que o estoque da nação havia afundado tão profundamente que a Grã-Bretanha era ameaçada ser superada pela mesmas forças arcaicas e primitivas que antes foram incapazes de resistir ao avanço do império. [26] (GLOVER, 2018, pp. 85-86).

Bram Stoker, de fato, pesquisou bastante em diversas bibliotecas para compor seu livro, mesmo que distorcendo algumas informações para criar o personagem do Conde. Nesta época, de acordo com David Glover, deslocamentos populacionais globais em larga escala cresciam rapidamente em movimentos de longa distância, transoceânico e até mesmo migrações em massa permanentes, em oposição a tradicionais realocações de curto prazo. Vale a pena lembrar que, a figura do refugiado, um migrante forçado, se tornou característica na segunda metade do século XIX, marcada por conflitos bélicos durante o apogeu imperialista. "Essa era de migração em massa foi regularmente movida por guerras e crises políticas e foi acompanhada por gritos raivosos contra a perseguição de grupos minoritários." [27] (GLOVER, 2018, p. 88).

De acordo com Glover, a Inglaterra vitoriana, na metade do século XIX, era orgulhosa de suas tradições liberais de tolerância e refugio, porém na década de 1880 vozes anti-imigrantistas estavam crescendo, a partir do discurso de que aqueles vindos de fora, especialmente aqueles do Oriente e do leste europeu, seriam inimigos da nação e iriam comprometer a segurança nacional. Um exemplo de figura tida como inimigo era o judeu do leste europeu, que foi sendo construída enquanto o inimigo interno num processo de demonização do outro. Há um trecho em Drácula no qual Harker diz: "encontramos Hildesheim em seu escritório: é um hebreu do tipo que se vê no teatro Adelphi, com nariz de carneiro e usando um fez." (STOKER, 2014, pp. 560-561). Suas palavras soam extremamente pejorativas e reforçam o estereótipo do judeu do leste europeu, que são interpretadas hoje, corretamente, enquanto uma fala racista e antissemita.

> Alguns escritores recentes, como o filósofo e historiador cultural Mochel Foucault argumentaram que as raízes do antissemitismo do século XIX se encontram na teoria da degeneração e Halberstam se apoia nessa afirmação sugerindo que *Drácula*

---

[26] Dracula is not merely a symptom of growing inter-imperial competition, drawing its energy from the widespread fear of a confrontation with Britain's resurgent military adversaries. What made the threat imagined in Stoker's novel so disturbing was the implicit suggestion that the nation's stock had sunk so low that Britain now risked being overrun by the very same archaic or primitive forces that had once been powerless to resist the spread of empire.

[27] This era of mass migration was fuelled by wars and political crisis and was accompanied by angry outcries against the persecution of minority groups.

> promulga uma transição chave na qual o aristocrata maligno no romance gótica é decisivamente transformado no estrangeiro degenerativo, mudando a ênfase da classe social para a raça. [28] (GLOVER, 2018, pp. 91-92).

As falas de Harker expostas acima são analisadas com base na teoria sobre "orientalismo" de Edward Said, que busca compreender como o Ocidente vê o Oriente, em particular o mundo árabe no século XIX, entendimento esse marcado pelo discurso dominante no qual "o oriental é irracional, depravado, infantil, "diferente"; o europeu é racional, virtuoso, maduro, "normal"." (SAID, 2016, p.73), uma visão estereotipada do outro como inferior.

> A dicotomia de Said é evidente na ideia de 'colonização reversa' em *Drácula*, enquanto o Conde se familiariza com maneiras e costumes ocidentais através de sua biblioteca de diretórios e listas civis de Londres, para conseguir se infiltrar melhor na sociedade que ele deseja destruir. [29] (GIBSON, 2018, pp. 95-96).

Em resumo, Glover aponta que Drácula não pode operar fora das fronteiras das pretensões do paradigma cientifico da degeneração, sendo elas: mesmerismo, fisiognomonia e antropologia criminal. De acordo com Nick Groom, o vampiro confronta a política ideológica da época:

> Em sua rápida (e antidarwiniana) evolução, o vampiro combinou medos e fantasias de consumo (refinado em canibalismo sanguessuga e desvios sexuais), contradições teológicas do sobrenatural (especialmente na inversão da comunhão e da santidade) e problemas legais e filosóficos na definição da individualidade e autenticidade (por exemplo, ao desafiar testemunho e legitimidade). Isto evoca questões governança sociopolítica (limitações de modelos núcleo-periferia de colonialismo interno), as exigências da ciência medicinal (governando definições seculares sobre a vida e a morte, patologias físicas e psicológicas e o tratamento étnico e higiênico de cadáveres), e a articulação e exercício de políticas domesticas. [30] (GROOM, 2018, p. 23).

O que é "orientalismo" afinal? Nas palavras do próprio Said "o Orientalismo é, portanto, o conhecimento do Oriente que coloca as coisas orientais na aula, no tribunal, na

---

[28] Some recent writers, like the philosopher and cultural historian Michel Foucault, have argued that the roots of nineteenth-century anti-Semitism are to be found in degeneration theory and Halberstam builds on this claim by suggesting that *Dracula* enacts a key transition in which the evil aristocrat in the Gothic novel is decisively transformed into 'the degenerate foreigner', tipping the emphasis from social class to race.

[29] Said's dichotomy is evident in the idea of *Dracula*'s 'reverse colonization', as the Count acquaints himself within the manners and customs of the West through his library of London directories and civil lists, the better to infiltrate the society he wishes to destroy.

[30] In its rapid (anti-Darwinian) evolution the vampire combined fears and fantasies of consumption (refined into bloodsucking cannibalism and sexual deviancy), theological contradictions of the supernatural (especially in inverting communion and sanctity) and legal and philosophical problems in defining selfhood and authenticity (for example by challenging testimony and legitimacy). It evokes questions of sociopolitical governance (limitations of core-periphery models of internal colonialism), the exigencies of medical science (governing secular definitions of life and death, physical and psychological pathologies and the ethical and hygienic treatment of cadavers), and the articulations and exercise of domestic politics.

prisão ou no manual, para escrutínio, estudo, julgamento, disciplina ou governo." (SAID, 2016, p. 74). O "orientalismo" reforça a posição do Ocidente como dominante em relação ao Oriente, especialmente centrado na força imperialista da Europa do século XIX, de maneira que o Oriente é entendido enquanto tal a partir da visão ocidental a respeito dele e não segundo ele próprio, influenciando os povos ocidentais, mas também os próprios orientais.

> Se a essência do Orientalismo é a distinção indelével entre a superioridade ocidental e a inferioridade oriental, devemos estar preparados para notar como no seu desenvolvimento e história subsequentes o Orientalismo aprofundou e endureceu a distinção. (SAID, 2016, p.75-76).

O "orientalismo" pode ser identificado em *Drácula* a partir do momento em que Stoker opta pela divisão entre cultura ocidental e cultura oriental. Harker compara a sua cultura, moderna, desenvolvida, ordenada com a cultura do outro, arcaica, subdesenvolvida e caótica: "tenho a impressão que quanto mais avançamos para o Oriente, menos pontuais os trens se tornam. Fico imaginando quão pontuais serão as veneráveis conduções na China." (STOKER, 2014, p. 53). A demonização da figura do outro vem através de estereótipos relacionados a padrões de beleza, no qual o oriental sempre apresenta algum traço animalesco, é tido como intelectualmente inferior e com um forte apelo sexual. Apelo sexual não só devido ao apelo sexual de Drácula, por seus caninos perfurarem o corpo das suas vítimas, seu magnetismo hipnótico, mas também por padrões de beleza orientais: "as mulheres em geral eram bonitas, mas apenas quando vistas à distância: havia algo de desengonçado em sua cintura." (STOKER, 2014, p. 54). Quanto mais se move para o Oriente Harker é deixado para trás pelas belas paisagens em favor de um sentimento de medo, marcado por um ambiente sombrio e gelado: "as sombras rastejavam ao nosso redor, cercando-nos pouco a pouco." (STOKER, 2014, p. 62).

Bram Stoker manipula suas fontes, durante seu estudo sobre as regiões orientais usadas no livro, demonstrando que "(...) ele está menos interessado em problemas políticos locais do que em usar a Transilvânia como um local representativo para oferecer comentários políticos na questão Oriental como um todo" [31] (GIBSON, 2018, p. 99). Na segunda página do romance Harker diz que

> Quatro distintas nacionalidades se misturam na população da Transilvânia: os saxões habitam o sul; misturados a eles, encontram-se os valáquios, descendentes dos antigos dácios; no oeste, há os magiares; no leste e no norte, os Szekely. É à região habitada

[31] (...) he is less interested in local political problems than in using Transylvania as a representative site to offer political commentary on the entire Eastern question.

> por esses últimos que me dirijo; eles afirmam, aliás, serem descendentes de Átila e dos hunos. (STOKER, 2014, p. 52).

Ele usou três fontes principais, segundo Matthew Gibson, para construir seu principal personagem, o Conde. Sendo eles *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia* (1820) de William Wilkinson, *Transylvanian Superstitions* (1885) de Emily Gerard e *On the Track of the Crescent* (1885) de Major Johnson. Stoker teria então tirado e utilizado sua criatividade a partir das leituras do primeiro e terceiro desses livros na criação de sua ficção. Isso fica claro quando Drácula, em um discurso a Harker, descreve sua própria história e de seu povo:

> E quando sobreveio a grande vergonha de minha raça – a vergonha de Cassova, em que os estandartes valáquios e dos magiares foram sobrepujados pelo Crescente –, quem cruzou o Danúbio, para castigar os turcos em seu próprio território? O grande vingador foi um voivode de minha raça; foi um Drácula! Mas, ah, que terrível infortúnio sobreveio depois! Após a morte daquele grande herói, seu ignóbil irmão vendeu nosso povo aos turcos, jogando-os na vergonhosa sombra da escravidão. Contudo, inspirado pela memoria daquele antigo defensor da raça, outro Drácula, tempos depois, haveria de conduzir suas forças além do rio, para dentro da Terra Turca; embora rechaçado, atacou de novo, e de novo, e de novo, Voltou sozinho do campo sangrento, onde suas tropas jaziam massacradas, mas não desistiu, pois sabia que somente ele poderia triunfar sobre os inimigos. Apesar de seu heroísmo, foi difamado: disseram que se importava apenas com sua própria gloria, e não com as vidas que destruíra em sua luta. Tolice! De que serve a plebe sem um grande líder? Como levar a cabo uma guerra, sem um valente coração para conduzi-la? Mais tarde, quando o jugo dos húngaros foi sacudido, nós, da linhagem Drácula, estávamos entre os lideres da revolta; pois não tolerávamos a ideia de sermos vassalos. Ah, jovem cavalheiro, saiba que os Szekely podem se gabar de altas e abundantes façanhas, façanhas que os Habsburgo e os Romanoff jamais poderão igualar. (STOKER, 2014, pp. 94-95).

Na citação acima podemos perceber, segundo Gibson, como Stoker manipula a história do senhor da guerra Vlad Dracul, originalmente um valáquio, transformado por ele em um Szekely, rearranjando a historia transformando esse povo em inimigo dos magiares e dos turcos, criando uma política hibrida que justifique o controle do status quo na região dos Balcãs. O próprio Van Helsing especula a identidade de Drácula:

> Nosso vampiro deve ter sido, de fato, aquele voivode Drácula que ganhou fama em uma batalha contra os otomanos, às margens do grande rio que corre na própria fronteira das terras turcas. (STOKER, 2014, pp. 404-405).

O império britânico encontra sua desculpa para conter os inimigos do império otomano e do império de Habsburgo. Havia duas tendências entre viajantes e políticos britânicos do século XIX em relação aos otomanos: aqueles que queriam os turcos longes da Europa e aqueles que admiravam o império turco. Nesse contexto político, uma das figuras

importantes que apoiou os otomanos foi o primeiro ministro britânico da época, Benjamin Disraeli, com o intuito de manter a Rússia longe do mediterrâneo.

> Seja motivado por Turcofilia ou Russofobia, a condenação de Stoker dos inimigos da Turquia e da Austro-Hungria decorre menos de uma posição política bem definida do que simplesmente de preconceitos gerais e longevos. [32] (GIBSON, 2018, p. 102).

É inquestionável a relação de *Drácula* com a figura do oriental estereotipado. A sexualização do Conde, a inferiorização do Conde, dos ciganos e dos eslovacos, o atraso e o misticismo da Transilvânia, a correlação entre a fisionomia do judeu do leste europeu e dos animais são alguns dos aspectos identificados e abordados aqui neste capítulo. O oriental é definido de acordo com os estudos e entendimento, muitas vezes baseados no senso comum, do ocidental a seu respeito. Said ressalta haver "(...) uma profunda diferença entre o desejo de compreender por razões de coexistência e de alargamento de horizontes, e o desejo de conhecimento por razões de controle e dominação externa" (SAID, 2016, p. 15). E foi pela segunda motivação que o orientalismo nasceu e se estabeleceu até os dias de hoje firmando os diversos estereótipos do que é ser oriental.

Em suma, de acordo com Said, o orientalismo foi submetido ao imperialismo, ao positivismo, ao utopismo, ao historicismo, ao darwinismo, ao racismo, ao freudianismo, ao marxismo, ao spenglerismo. Todas essas correntes influenciaram de alguma maneira para que o orientalismo se estabelecesse como disciplina acadêmica. O oriental é orientalizado a partir do orientalismo e ao mesmo tempo a imagem do ocidental é construída em oposição. "Se o conhecimento do orientalismo tem algum significado, é o de registrar a sedutora degradação do conhecimento, de qualquer conhecimento, em qualquer lugar, em qualquer época." (SAID, 2016, p. 437). Esse conhecimento provém de generalizações, conceitos sustentados por senso comum e pelo objetivo escondido de dominação e demonização do outro em detrimento de benefício próprio. A relação entre o Oriente e o Ocidente sempre foi uma relação de poder, tendo em vista que diversas colônias das potencias imperiais europeias se encontravam no Oriente. "Simplesmente esquecemos que noções como modernidade, iluminismo e democracia não são, de modo algum, conceitos simples e consensuais que se encontram ou não, como ovos de Páscoa, na sala de casa." (SAID, 2016, p. 15). Por fim, acho interessante ressaltar essa fala de Said a respeito dos conceitos utilizados como base para o Orientalismo, uma vez que ela expõe a dificuldade em trabalhar com conceitos complexos e de pensadores

[32] Wheter motivated by Turcophilia or Russophobia, Stoker's condemnation of the enemies of Turkey and Austria-Hungary stems less from a well thought-out political position than simply from general and long-held prejudices.

europeus e estadunidenses em relação a culturas diferentes dos padrões estabelecidos pelas potências hegemônicas do imperialismo e da modernidade.

É importante, porém, ao analisar o a relação do estereotipo oriental pautado no conceito de Said de Orientalismo, ter cautela para não cometer anacronismos. De fato, hoje em pleno século XXI, trechos de *Drácula* podem ser duramente criticados e identificados como exemplos de posicionamentos racistas, antissemitas, machistas e preconceituosos de forma geral. Entretanto, não se pode esquecer que o livro é do final do século XIX e tem como autor um homem, protestante, conservador e exemplo típico da sociedade vitoriana inglesa.

A relação entre *Drácula* e o estereotipo do oriental se dá de diversas maneiras: sob o signo da inferioridade com base em teorias pseudocientíficas, em revisões da teoria da evolução de Darwin, na teoria da degeneração e na antropologia criminal; e sob o signo da hipersexualização com base em padrões de beleza europeus e estadunidenses, na sexologia do final do século XIX e no imaginário masculino em relação às mulheres de uma região pouco conhecida por muitos. E se dá também, possivelmente, pelas próprias convicções de Stoker, homem protestante da era vitoriana, e por seu posicionamento político conservador marcado pela admiração em figuras políticas como a de William Gladstone, membro do Partido Liberal britânico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a relação entre literatura e história não é uma tarefa simples. Há quem ache que estudar história literária não é trabalho do historiador, porém a relação entre as duas é próxima a ponto de haver conexões. A literatura tem historicidade, o romance não é reflexo da realidade da época em que foi escrito, mas sim uma fonte histórica a ser analisada em pesquisa. Na abordagem deste trabalho busco perceber a historicidade desta obra como um aspecto da dimensão estética formal seguindo uma tradição que evita, por um lado, uma análise puramente formalista e por outro, uma análise contextualista e sociologizante. Em resumo, omances não devem ser percebidos como um reflexo do contexto em que se inserem, mas devem ter sua historicidade levada em conta.

Drácula se insere na literatura gótica britânica por sua relação de conexão com o gênero literário criado por Walpole no final do século XVIII, pelas leituras de Stoker de obras clássicas da literatura gótica do século XVIII, e também por incorporar o conceito de monstruosidade já desenvolvido por Mary Shelley na figura de um vampiro. Essa relação entre *Drácula* e a literatura gótica, serve como base para a compreensão do romance de Stoker em termos de aspectos literários específicos de uma tradição que existe desde o final do século XVIII, juntamente com inovações do final do século XIX. Entender como o romance se insere na tradição gótica nos permite fazer uma leitura da obra atentando a questões que não são artifícios banais de ficção, e sim fruto de um movimento literário amplo. Por fim, a análise da relação entre *Drácula* e a literatura gótica serve como o primeiro passo para a compreensão da questão central abordada por mim aqui neste trabalho, permitindo entender um *topos* dessa tradição literária.

A figuração literária do mal em *Drácula* pode ser entendida como um mal de caráter sexual quando analisada não apenas numa leitura pautada pela psicanálise freudiana, mas também do ponto de vista de como o mal é utilizado na literatura e sua relação com a tradição cristã - a relação que o cristianismo construiu entre o pecado original e a sexualidade e a luxúria, criando uma ética sexual que reprimia o sexo e recusava o prazer. É notável que Bram Stoker, um homem de ética protestante e aparentemente conservador em termos morais, reproduziu ideais cristãos na obra, tendo em vista que um dos pilares do grupo que representa as forças do bem no romance de Stoker é a religião. Além, de fato, das diversas passagens com teor sexual explícito. Stoker criou uma monstruosidade que serve de metáfora para a força maligna que assombra as páginas de *Drácula*, força essa que pautada em uma poderosa

coerção sexual trazia terror à mente dos personagens, confrontando-se entre seus medos e desejos obscuros, ou seja, reprimindo a luxúria que no fundo desejavam. Essa relação entre *Drácula*, o Mal e a sexualidade serve como base para a compreensão do romance de Stoker em relação ao terror e ao horror que assombram as páginas do livro. De fato, o mal que habita este é de caráter sexual, e é preciso entender como essa sexualização do mal traz consigo a singularidade de Drácula em comparação aos demais livros de literatura gótica e daqueles em que a monstruosidade é personificada na figura de um vampiro.

A relação entre *Drácula* e o estereotipo do oriental se dá de diversas maneiras: sob o signo da inferioridade com base em teorias pseudocientíficas, em revisões da teoria da evolução de Darwin, na teoria da degeneração e na antropologia criminal; e sob o signo da hipersexualização com base em padrões de beleza europeus e estadunidenses, na sexologia do final do século XIX e no imaginário masculino em relação às mulheres de uma região pouco conhecida por muitos. E se dá também, possivelmente, pelas próprias convicções de Stoker, homem protestante e produto da era vitoriana, e por seu posicionamento político conservador marcado pela admiração em figuras políticas como a de William Gladstone, membro do Partido Liberal britânico.

Por fim, é possível entender como Drácula se insere na tradição literária gótica, fazendo parte de um movimento literário tão abrangente no final do século XVIII e início e fim do século XIX, descendendo do estilo literário inovador de Horace Walpole. Como a figura da monstruosidade desumana pode ser entendida como metáfora para a representação do Mal na literatura, e como no caso de Drácula, o Mal vampiresco é de caráter sexual, e a relação com a tradição cristã que condena o corpo ao associa-lo com o pecado e com a teoria do orientalismo de E. Said, como o Ocidente criou uma identidade involuntária para o Oriente, que passa, dentro do senso comum, a ser visto sob signo de inferioridade e hipersexualização. Todos esses elementos e outros estão presentes no romance de Stoker, uma das obras literárias mais importantes de todos os tempos.

Referências Bibliográficas:

BALE, Anthony. *Dracula*'s blood. In: LUCKHURST, Roger. **The Cambridge Companion to Dracula**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2018. P. 104-113.

BASCHET, Jérôme. **A Civilização Feudal: Do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo Editora, 2006.

BAUER, Heike. *Dracula* and sexology. In: LUCKHURST, Roger. **The Cambridge Companion to Dracula**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2018. P. 76-84.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013. P. 75-111.

CHARLOT, Monica e MARX, Roland. A sociedade "dual" por excelência. In: CHARLOT, Monica e MARX, Roland. **Londres, 1851-1901 – A era vitoriana ou o triunfo das desigualdades**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. P. 13-18.

CLERY, E. J. The genesis of "Gothic" fiction. In: HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 21-39.

ESTEVES, Lainister de Oliveira. A racionalidade da imaginação no romance gótico. In: CHARBEL, Felipe; GUSMÃO, Henrique Buarque de; MELLO, Luiza Larangeira da Silva. **As formas do romance – estudos sobre a historicidade da literatura**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016. P. 219-237.

FRAYLING, Christopher. Prefácio. In: STOKER, Bram. **Drácula**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2014. P. 7-14.

FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 6 – Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma história ("o caso dora") e outros textos (1901-1905)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. P. 20-120.

GAMER, Michael. Gothic fictions and Romantic writing in Britain. In: HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 85-104.

GIBSON, Matthew. Dracula and the East. In: LUCKHURST, Roger. **The Cambridge Companion to Dracula**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2018. P. 95-103.

GLOVER, David. Dracula in the age of mass immigration. In: LUCKHURST, Roger. **The Cambridge Companion to Dracula**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2018. P. 85-94.

GROOM, Nick. Dracula's pre-history: the advent of the vampire. In: LUCKHURST, Roger. **The Cambridge Companion to Dracula**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2018. P. 11-25.

GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013. P. 13-21.

HINDLE, Maurice. Introdução. In: STOKER, Bram. **Drácula**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2014. P. 15-44.

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in western culture. In: HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 1-20.

HUGHES, William. Dracula's debts to the gothic romance. In: LUCKHURST, Roger. **The Cambridge Companion to Dracula**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2018. P. 26-38.

HURLEY, Kelly. British Gothic fiction, 1885-1930. In: HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 189-208.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do Mal. In: JEHA, Julio. **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. P. 9-31.

LE GOFF, Jacques. A recusa do Prazer. In: DUBY, G. **Amor e Sexualidade no Ocidente**. Porto Alegre: L&PM, 1992. P. 150-162.

LECOUTEUX, Claude. **História dos vampiros – Autópsia de um mito**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LUCKHURST, Roger. Dracula and psychology. In: LUCKHURST, Roger. **The Cambridge Companion to Dracula**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2018. P. 66-75.

MILBANK, Alison. The Victorian Gothic in English novels and stories, 1830-1880. In: HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 145-166.

MILES, Robert. The 1790s: the effulgence of Gothic. In: HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 41-62.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo: séculos XII-XX**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

SAID, Edward W. **Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

STOKER, Bram. **Drácula**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2014.

WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

WARWICK, Alexandra. Dracula and the Late Victorian gothic revival. In: LUCKHURST, Roger. **The Cambridge Companion to Dracula**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2018. p. 39-53.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.