JÉSSICA REINALDO PEREIRA

O VAMPIRO *FIN-DI-SIÈCLE*:
História, Literatura e Imperialismo em *Drácula*, de Bram Stoker (1897)

UBERLÂNDIA
2017

JÉSSICA REINALDO PEREIRA

O VAMPIRO *FIN-DI-SIÈCLE*: História, Literatura e Imperialismo em *Drácula*, de Bram Stoker (1897)

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito à obtenção do título de graduação
Orientação: Profª. Drª Ana Flávia Cernic Ramos

UBERLÂNDIA
2017

JÉSSICA REINALDO PEREIRA

O VAMPIRO FIN-DI-SIÈCLE

História, Literatura e Imperialismo em *Drácula*, de Bram Stoker (1897)

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Ana Flávia Cernic Ramos
Orientadora

Prof. Dr. Lainister de Oliveira Esteves
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Me. Lucas Martins Flávio
Universidade Federal de Uberlândia

Agradecimentos

Gostaria, primeiramente, de agradecer aos meus pais. Se não fosse minha mãe lendo para mim antes de dormir, meu pai sempre incentivando minha leitura e todos os seus esforços para me comprarem livros, eu não sei o que seria de mim hoje. Eu não sei o que seria de mim sem vocês. Amo vocês. Vocês me deram todo o suporte necessário para que eu realizasse o que queria.

Preciso agradecer também à minha orientadora, Ana Flávia, por ter me apoiado até o final e me ajudado a superar todas as dificuldades que essa monografia me proporcionou. Ao nosso projeto de Iniciação Científica, aos conselhos, aos emails e às reuniões. Tudo contribuiu para que essa monografia estivesse pronta. E foi pra não decepcionar a senhora que eu fiz o possível para melhorar todos os dias.

Aos meus amigos, todos vocês. Olávio, Lorraine, João e Zissi por terem estado comigo desde o início; toda a turma da 40, vocês foram incríveis; Renata, Lucas Reis, Arielle, Fabrício, Tedeschi, Stiven, Mafê, e tantos outros que se juntaram durante a jornada e me proporcionaram momentos incríveis que eu nem sei como agradecer. Júlia, que esteve comigo várias noites acordada, sempre se disponibilizando para ler meu trabalho e me ajudar no que pudesse; Nina, que sempre acreditou que eu é que deveria fazer esse trabalho e que eu ia conseguir; Tiago, obrigada por todo o apoio durante os momentos de escrita e quando eu não queria escrever, e por acreditar que eu sou capaz.

Alguns amigos que merecem toda a minha consideração e carinho, obrigada, mesmo se vocês não foram citados aqui, vocês são importantes e eu tenho certeza que vocês sabem disso.

Agradeço a todos os copos de café, a todos os livros que me tiraram do transe e da pressão que é a monografia (e aqui agradeço principalmente ao Neil Gaiman, Stephen King e Felipe Castilho - mesmo que só o Felipe vá ficar sabendo desse agradecimento).

A todos os professores que estiveram comigo na graduação, mas principalmente Daniela, Ana Paula e Jacy. As aulas de vocês me inspiraram e me mantiveram firme no curso. Foram as suas aulas que me fizeram conseguir continuar. Vocês são exemplos de professoras e mulheres incríveis, e sempre levarei esses exemplos comigo.

Obrigada, Sunna. Sim, você é a melhor companhia às quatro da madrugada, mesmo que você deite em cima dos livros que eu preciso consultar.

Agradeço, por fim, ao Felipe Ralf. Você se foi antes que eu pudesse te mostrar o quanto eu ainda tinha que concretizar. Você se foi antes que eu pudesse terminar essa monografia e pudesse te agradecer pessoalmente por ter acreditado em mim. Você se foi antes de realizar

tudo que você sonhava. Mas você deixou muita gente maravilhada e inspirada do lado de cá. Eu dedico essa monografia a você, que esteve comigo por tantos momentos importantes para que ela se concluísse. Eu dedico essa graduação inteira a você, e todas as minhas escolhas daqui em diante para você, porque você acreditou em mim. Então, Ralf, obrigada por tudo, obrigada para sempre.

Resumo
O objetivo desta monografia é compreender como a figura do vampiro se modificou ao longo do século XIX através dos diversos autores que trabalharam com o tema, e como, em 1897, Bram Stoker se utiliza desses diversos olhares para criar seu personagem de maior sucesso, Drácula, da obra de mesmo nome. Bram Stoker criou um personagem que viria a ser utilizado em diversas produções ao longo do século seguinte e que carrega uma série de ideais ingleses do final do século XIX. A partir de noções como Imperialismo e do contexto no qual Stoker estava inserido, podemos observar diversas características que foram construídas a partir do que o mesmo acompanhava através de sua vivência como Irlandês em um país agressivo contra sua nacionalidade, e como um homem letrado se portava diante das diversas discussões políticas e dos diversos anseios e temores, como a autonomia feminina e o processo de imigração.
Palavras-chave: Vampiros. Drácula. Bram Stoker. História. Literatura.

Abstract
The aim of this monograph is to understand how the vampire figure changed throughout the 19th century through the various authors who worked on the theme, and how, in 1897, Bram Stoker uses these different looks to create his most successful character, Dracula, of the work of the same name. Bram Stoker created a character that was to be used in several productions throughout the following century and that carries a series of English ideals of the end of century XIX. From notions such as Imperialism and the context in which Stoker was inserted, we can observe several characteristics that were built from what he followed through his experience as an Irishman in an aggressive country against his nationality, and how a learned man behaved In the face of the various political discussions and the various anxieties and fears, such as female autonomy and the immigration process.
Keywords: Vampire. Drácula. Bram Stoker. History. Literature.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: “O vampiro Irlandês” (*Punch*, 1885)..... 48

Sumário

INTRODUÇÃO 13
CAPÍTULO 1 17
O vampiro na primeira metade do século XIX 17
I – Uma tradição: o tema do vampiro no século XVIII 17
II – As leituras que o século XIX fez do vampiro 26
III – A estrutura do mito moderno do vampiro. 31
1. "O Vampiro" (1819), John Polidori. 32
2. "A Família do Vurdalak" (1847) Alexei Tolstói. 36
3. "A dama pálida" (1849), Alexandre Dumas. 38
CAPÍTULO 2 43
Bram Stoker e a sua interpretação do vampiro 43
I – O Romance de Bram Stoker 44
II – Stoker, um homem de fronteiras 46
III – A caracterização de Drácula, o aristocrata estrangeiro do Leste. 52
1 – O vampiro aristocrata 52
2 – O Vampiro do Leste 55
3 – Os territórios na narrativa de Stoker 57
4 – Modernidade e Tradição em Drácula. 59
5 – O sangue 61
II – As "lentes" utilizadas por Stoker e o poder de narrar. 65
1 – O Imperialismo e o "ser estrangeiro" em Drácula. 68
2 – O estrangeiro bem aceito 69
3 – A figura de Drácula 71
CAPÍTULO 3 79
As mulheres e suas representações nas histórias de vampiros. 79
I – Mulheres e o perigo feminino. 82
II – Os estereótipos comuns na literatura gótica. 84
III – Construção feminina no mito moderno do vampiro. 87
1 – "A Morta Amorosa"(1836), Theóphile Gautier 88
2 – Carmilla (1872), Sheridan Le Fanu 93
3 – O caso de Drácula (1897): Mina Murray e Lucy Westenra. 99
3.1 – Lucy Westenra: de "donzela em perigo" à femme fatale 100
3.2 – Mina Harker e o exemplo da mulher ideal 102

CONSIDERAÇÕES FINAIS. 107
Bibliografia: 109
Fontes: 111

INTRODUÇÃO

Em seu ensaio sobre a literatura de horror, Lovecraft escreve que "a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga do medo é o medo do desconhecido"[1]. O imaginário do horror, composto por personagens que assombram a humanidade desde períodos antigos, se transformou ao longo do tempo. Como afirma Mary Del Priore, de um dos artifícios da Igreja para demonstrar a luta entre o bem e o mal às recorrentes necessidades de explicação de calamidades, como a Peste Negra, os monstros se tornaram criaturas constantemente presentes nas histórias narradas por camponeses, nobres ou literatos[2].

Surgido como personagem de narrativas orais e transformado em personagem de poemas no século XVIII e em seguida de contos e romances durante o século XIX, a figura do vampiro se mostra uma criatura versátil, que se transformou ao longo dos séculos, apresentando características diversas conforme seus autores se debruçaram sobre o tema. Durante o início do século XIX, importantes autores escreveram sobre a criatura, caracterizando o que seria o início desse personagem. Autores como John Polidori (1795-1821), que publica em 1819 seu conto "O Vampiro", descrito como um aristocrata arrogante com vícios e uma natureza desregrada, o autor se inspira em Lord Byron (1788-1824) para criar uma das características mais importantes do vampiro: sua sedução e sua sede pela degeneração. Se nos poemas alemães do século XVIII o vampiro era ligado ao mau comportamento e à vingança pelo amor não correspondido, a partir do século XIX ele começa a ser percebido como uma criatura amaldiçoada, perigosa e sedutora.

Ao final do século, entretanto, uma série de questões e ansiedades podem ser observadas nas obras produzidas no período no Império Britânico. Como afirma Patrick Brantlinger, em *Rule of Darkness, British Literature and Imperialism 1830-1914,* o fenômeno do Imperialismo, aliado ao racismo, produziu através da cultura e da literatura um discurso baseado na inferioridade do estrangeiro e daquele que não pertencia ao Império. Muitos dos autores do período consideravam o Império como uma barricada contra uma nova invasão bárbara, e o

---

[1] Apesar de não ser historiador, Howard Philips Lovecraft dedicou anos de sua vida estudando sobre o tema, e realizou um dos trabalhos que até hoje é considerado uma grande referência ao que se diz respeito ao estudo da literatura de horror. Em "O Horror Sobrenatural na Literatura", Lovecraft disseca o gênero que o transformou em literato, observando particularidades e outros escritos sobre o tema. Muito fã de Edgar Allan Poe, e o utilizando como inspiração, Lovecraft criou sua própria mitologia denominada "Cthulhu Mythos", e é o pioneiro no considerado Terror Cósmico.

[2] PRIORE, Mary del. *Esquecidos por Deus: Monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII).* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

medo de que o Império Britânico ruísse como os outros Impérios do passado gerava ansiedade, tensão e um receio constante.

Neste contexto histórico foi escrito *Drácula* (1897), por Bram Stoker (1847-1912). *Drácula* narra a história de um vampiro nobre que vive nos Cárpatos e pretende invadir Londres, para contaminar o Império e conseguir um exército. Bram Stoker se utiliza de diversos elementos anteriores à sua obra, mas se baseia nos receios de sua própria experiência como estrangeiro e de políticas que estavam sendo debatidas em seu período de escrita, como a emancipação feminina, a degeneração da "raça" inglesa e a imigração, para criar os personagens de sua narrativa.

Drácula não foi o primeiro romance escrito sobre vampiros, nem o precursor da literatura gótica, como também não inaugurou a literatura de horror, pois, como Lovecraft pontua em seu ensaio sobre a literatura de horror, o horror é uma das formas mais antigas de narrativa, sendo adaptada ao longo dos anos de diversas formas – estando presente desde lendas na mitologia grega ou mesmo em romances de cavalaria na idade média. Entretanto, o horror como conhecemos hoje, seria fruto, entre outras coisas, do século XVIII[3], originado principalmente a partir da narrativa gótica, de quem compartilha elementos e cenários[4].

É notável a preocupação da atual historiografia em perceber os testemunhos deixados pelo homem além de seus documentos oficiais, com uma atenção voltada a outras produções humanas, como a literatura, os filmes, e os relatos orais. São a partir desses "rastros"[5], como se refere Ginzburg em seu livro *O Fio e os Rastros* e a partir da interpretação dos historiadores que podemos perceber diferentes perspectivas de um mesmo acontecimento histórico. Podemos compreender essas produções como carregadas de escolhas por parte de seus escritores, e é importante que saibamos interpretar tais escolhas. A partir desse esforço de interpretação, este trabalho visa compreender as particularidades da obra *Drácula*, de Bram Stoker, bem como as escolhas feitas pelo autor. Como o autor se utiliza do que já havia sido escrito sobre os vampiros? Como o autor relaciona o vampiro ao período em que está inserido? Como o sangue, as mulheres, os estrangeiros, são apresentados em sua narrativa? São questões que procuro lidar

---

[3] LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural em Literatura.* São Paulo: Iluminuras, 2008.

[4] LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros*. São Paulo. Editora da Unesp, 2003. p. 20.

[5] Para Ginzburg é necessário haver a conexão entre os fios e os rastros. Em seu livro *O fio e os rastros* Ginzburg inicia sua introdução narrando a lenda de Teseu, onde Ariadne lhe deu um fio para que o mesmo não se perdesse no labirinto que ia de encontro ao minotauro. Entretanto, como aponta o autor, a lenda fala somente do fio, e nada fala dos rastros deixados por Teseu ao percorrer o labirinto. Então, é necessário reunir e conectar o fio e os rastros, onde o fio seria o relato que vem nos ajudar a percorrer o labirinto da realidade, como explica o autor. A partir dessa conexão entre o fio e os rastros podemos interpretar o caminho em suas especificidades. GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: Verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

durante este trabalho de monografia através de noções como o Imperialismo, a visão Ocidental do Oriente, e da literatura do final do século XIX.

A noção que temos do Oriente foi construída, sobretudo, por uma visão europeia. Essa visão, muitas vezes, correspondente ao que não se conhecia ou que se distanciava da situação real, foi diversas vezes difundida através da cultura. De acordo com Patrick Brantlinger, diversos autores estavam inseridos na lógica imperialista britânica[6], e como nos mostra Edward Said, mesmo autores progressistas poderiam reproduzir características imperialistas[7], pois também pertenciam à essa lógica, pois "intelectuais, artistas e jornalistas cujas posições no plano interno são progressistas e cheias de sentimentos louváveis, mas que viram o oposto quando se trata do que é feito no estrangeiro em nome deles"[8]. Sendo implícitos ou explícitos, diversas obras do século XIX produziram e reproduziram uma série de discursos imperialistas. Se formos analisar a literatura de Arthur Conan Doyle (1859-1930)[9], encontraremos elementos claros de misticismo e uma visão até mesmo esotérica proveniente desse olhar sobre o leste, como Brantlinger exemplifica[10]. Jane Austen, como nos mostra Edward Said, também demonstra o sentimento de superioridade inglesa ao escrever seus romances, estabelecendo "uma sincronia entre a autoridade doméstica e a autoridade internacional"[11]. Uma das narrativas mais conhecidas e importantes do horror no início do século XX, "A pata do macaco", escrita por W. W. Jacobs, retrata um soldado que retorna de uma guerra no Oriente trazendo consigo um artefato mágico, que realiza os desejos daqueles que o pedem, sempre com um custo, fazendo o leitor se perguntar se essa magia seria bem utilizada. É um artefato exótico e mágico vindo do Oriente. O sentimento é de estranheza e atração para o objeto, bem como demonstra Said[12]. Said e Brantlinger são autores que analisam, principalmente, o império e a cultura e como ambas as noções se afetam diretamente e indiretamente. Assim sendo, são dois autores importantes para pensarmos a obra de Bram Stoker, *Drácula*, escrita em um período em que a Inglaterra tentava se manter como Império perante tensões e ansiedades que anunciavam à

---

[6] BRANTLINGER, Patrick. "Imperial Gothic - atavism and the Occult in the british adventure novel 1880-1914". In: *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914.* Ithaca: Cornell University Press, 1988. [Kindle Edition]

[7] SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

[8] *Ibidem.* p. 26.

[9] Em *O Signo dos Quatro* (1890), por exemplo, Sherlock Holmes busca resolver o caso de uma moça filha de um oficial do regimento indiano. A mesma aparece trajando roupas simples, mas com um turbante, um acessório exótico, e Holmes insiste em dizer que apesar de conhecer várias mulheres de vários países, mas nenhuma com feições tão delicadas e gentis, e enfatiza seus olhos azuis. (DOYLE, Sir Arthur Conan. *O Signo dos quatro*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.)

[10] BRANTLINGER. *op. cit.*

[11] SAID. *op. cit.* p. 153.

[12] *Ibidem.*

chegada de um novo século.

No primeiro capítulo deste trabalho, pretendo compreender, através da montagem de um panorama geral, como se iniciaram as histórias de vampiros durante o século XVIII e XIX. A meu ver, essa abordagem se faz necessária por se tratar de uma criatura que permanece sendo utilizada e sofreu uma série de transformações, desde que suas histórias passaram a ser contadas de forma oral por camponeses até o momento que os literatos se apoderam dessa figura. Minha abordagem é através das obras produzidas no Ocidente, que acabam reproduzindo visões turvas acerca do Oriente, transformando-o em uma terra atraente mas perigosa. Neste capítulo, sobretudo, pretendo descrever três das grandes obras do início do século, que se tornaram obras importantes para a construção de *Drácula*, de Bram Stoker. Estas obras, sendo "O Vampiro", escrito em 1819 de John Polidori (1795-1821); "A Família do Vurdalak" em 1847, escrito por Alexei Tolstoi (1817-1875); e "A dama pálida" em 1849 por Alexandre Dumas (1802-1870), caracterizam e compõem o início do vampiro como personagem da literatura oitocentista.

No segundo capítulo, analiso o romance *Drácula*, de Bram Stoker, publicado em 1897, tentando estabelecer conexões entre este romance e as obras anteriores de vampiros, procurando demonstrar características semelhantes e diferentes deste em relação a elas, em como a obra de Stoker reuniu diversos de seus temores enquanto vivente do final do século XIX, em como suas experiências puderam alterar a construção de seus personagens, que incorporaram diversas características de seus discursos enquanto homem letrado e avesso à diversas questões debatidas no período, como a emancipação feminina e a imigração, como mencionado anteriormente. Observo, também, sua relação como estrangeiro Irlandês na Inglaterra do século XIX, no qual os dois países passavam por diversos temos e diferenças religiosas e políticas

Ao final, no terceiro capítulo, escrevo sobre o papel das mulheres nas narrativas de vampiros, tentando analisar a forma como elas se inserem e como foram caracterizadas ao longo do século nessas obras, observando obras como "A Morta Amorosa" (1836), de Theóphile Gautier (1811-1872) e *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu (1814-1873), bem como as obras já mencionadas nos capítulos anteriores. A questão de como se deu a inserção feminina nas histórias de vampiro nos ajuda a compreender o próprio papel da mulher na sociedade do final do século XIX como também o papel do próprio vampiro na literatura.

CAPÍTULO 1
O vampiro na primeira metade do século XIX.

A figura do vampiro habita o imaginário popular, principalmente ocidental, por uma quantidade de tempo de difícil precisão. Narrativas dessas figuras vindas de tradições orais de diversas localizações têm sido repassadas através dos séculos. Entretanto, os vampiros que estão na memória de grande parte da população ocidental não são os mesmos que eram conhecidos há três séculos atrás. A figura do vampiro se modificou, principalmente durante os séculos XVIII e XIX, quando assumiu características específicas de seu tempo. Entre essas novas características delineadas estavam sugar o sangue dos vivos para manter sua própria não vida, predileção pela noite, palidez, aversão aos objetos sagrados (cruzes e água benta) e ao alho, aparência atraente e sedutora, geralmente retratados como seres taciturnos que possuem certo grau de aristocracia e "iluminação" em relação ao resto do mundo.

Essas características, no entanto, são construções históricas, que foram se acumulando com o tempo e ganhando, em diferentes épocas, sentidos diversos. Através da literatura produzida nos séculos XVIII e XIX, que se utilizou dessas diversas histórias, lendas e mitos sobre criaturas noturnas, o mito moderno do vampiro foi sendo construído. Reunindo diversas características de locais diferentes, o vampiro, ao final do XIX, se tornava lentamente no vampiro que nós conhecemos hoje. Um dos principais responsáveis pela reunião dessas características e construção desse mito moderno foi certamente Bram Stoker, com seu romance mais célebre, *Drácula*, de 1897. O objetivo deste capítulo é reunir alguns dos mais importantes contos escritos sobre vampiros no início do século XIX, traçar um panorama dessas obras reunindo características que serviram de base de estudo para a confecção do *Drácula* de Bram Stoker e que fazem parte da construção da imagem desta que é uma das personagens mais famosas da cultura ocidental.

I – Uma tradição: o tema do vampiro no século XVIII

Ao se pensar em vampiro indubitavelmente nos ocorrem filmes e obras literárias das quais a figura de Drácula, personagem criada por Bram Stoker no romance de mesmo nome de 1897. Com roupagens e abordagens diferentes representadas em diversos tipos de mídias, a figura de Drácula se tornou um personagem muito familiar à cultura ocidental não somente

àqueles que se interessam por histórias de terror, sendo reconhecido facilmente por qualquer um que ouça seu nome. Pelo menos em linhas gerais, a história do vampiro-conde, vindo do Leste europeu, tornou-se enormemente conhecida. Entretanto, anterior ao *Drácula* de Bram Stoker, a figura do vampiro já tinha uma forte presença cultural e social, não somente na Europa como em outras partes do mundo, inclusive no Brasil[1]. Presente no imaginário da sociedade ocidental ainda nos dias de hoje, o tema vampiro foi tratado com bastante atenção durante o século XIX, popularizando-se enormemente no século seguinte com a ampliação dos meios de comunicação e com o consumo em massa de bens culturais, entre eles o cinema. Entretanto, mesmo antes da massificação dessa personagem no século XX, os temas do vampiro e do vampirismo já haviam suscitado diversas discussões sérias possuindo, inclusive, outros registros dispersos ainda mais remotos, tais como a Grécia Antiga[2]. Ou seja, figuras que se assemelhavam ao que posteriormente seria chamado de "vampiro", sintetizando algumas características fundamentais tais como voltar à vida (mesmo que seja como criatura amaldiçoada), a possibilidade de se transformar em animais (em grande maioria que causam repugnância, como ratos e até mesmo cobras) e as relações com a mágica, causando paralisia mental aqueles que seriam suas vítimas, já haviam aparecido antes, e não foram criadas a partir do nada. Mesmo que tenham ganhado formas e sentidos diversos, havia na figura do vampiro todo um diálogo com uma tradição das histórias sobre criaturas que assombravam as noites de tempos remotos. Como explica Claude Lecouteux, em seu *História dos Vampiros*,

> "O vampiro faz parte da história desconhecida da humanidade, desempenha um papel e tem uma função; não brotou do nada no século XVII ou XVIII. Ele se inscreve num conjunto complexo de representações da morte e da vida, que sobreviveu até nossos dias, certamente com uma riqueza bem menor do que naquele passado distante que tendemos a confundir com séculos de obscurantismo, aquela épocas remotas e ignorantes que baniram as Luzes da Razão"[3].

O vampiro, anterior ao reconhecido atualmente através da literatura e de lendas, é resultado de combinações de uma série variada de criaturas sobrenaturais que foram se somando

---

[1] MASSAPUST, Shirlei. "Dos Apinajés à Quimbanda: Vampirismo Luso-Brasileiro". *In*: FERREIRA, Cid Vale. *Voivode*: Estudos sobre os vampiros. Jundiaí: Pandemonium, 2002. p. 29.

[2] Ao escrever sobre a vida de Apolônio de Tiana, Filóstrato menciona criaturas semelhantes aos vampiros. Não faz menção diretamente sobre vampiros, mas em seu texto "Vida de Apolônio de Tiana, livro IV, §25", escreve sobre o que era conhecido como um espírito vindo de Hécate para se alimentar de carne humana. Essas criaturas são diferentes dos vampiros que conhecemos atualmente, mas mantém a característica principal de sugadora de sangue e possuidora da vida do outro para manter a própria vida. SILVA, Alexandre M. da. *Contos Clássicos de Vampiro.* São Paulo: Hedra, 2012. p. 206.

[3] LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros*. São Paulo. Editora da Unesp, 2003. p. 15.

e resultaram em um conjunto de características que conhecemos hoje como o vampiro moderno. Dentre essas criaturas encontramos estriges e bruxas da Roma antiga, bruxos eslavos e balcânicos, vrykolakas gregos - criaturas que se transformavam em lobos e depois de mortas voltavam para sugar o sangue dos vivos[4]. Como explicam Martha Argel e Humberto Moura Neto, em sua introdução do livro *O vampiro antes de Dracula*, da união dessas e de outras criaturas sobrenaturais surgiria o vampiro folclórico eslavo, que tanto aterrorizou o século XVIII, sendo considerado, simbolicamente, o antecedente direto do vampiro moderno[5]. Além desses, também foram mobilizadas outras figuras na confecção das inúmeras histórias sobre vampiros que se tornaram populares. Algumas dessas histórias podemos encontrar no livro *Voivode*, organizado por Cid Vale Ferreira[6]. Entre elas podemos destacar a personagem histórica Vlad III, o Voivode Draculya[7], que teria inspirado a escolha do nome de "Drácula" por Bram Stoker, causou diversos males durante seu reinado no século XV, na região da Valáquia. Em um panfleto de 1488, impresso em Nurembergue e intitulado "Sobre o cruel tirano Voivode Draculya", seria possível ainda observar as supostas maldades desse rei tirano, que acabou se tornando conhecido por empalar suas vítimas e até mesmo fazê-las cometer canibalismo. Atrocidades que foram cometidas, segundo estudiosos, até que o rei fosse convertido ao cristianismo pelo rei da Hungria[8]. Conhecida por causar diversas maldades no século XVII no território onde hoje é a região da Romênia, Erzsébet Bathory também entrou para o hall de inspirações na criação das histórias de vampiro, ficando conhecida como "condessa sangrenta", pelas diversas histórias em que se dizia que ela se banhava no sangue de suas servas e de outras jovens da região. Não existem documentos que comprovem a veracidade dessas histórias, tais como esses banhos de sangue, nem uma quantidade de documentos que especifique como a rainha comandava realmente[9], entretanto há, segundo autor Carlos Primati, um documento sobre a decisão final da corte qual condena Erzsébet e seus ajudantes por "crueldades jamais ouvidas contra o sexo feminino desde o início do mundo"[10]. Reais ou

---

[4] ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *O vampiro antes de Dracula*. São Paulo: Aleph, 2008. p. 19.
[5] *Ibidem*. p. 15.
[6] FERREIRA, Cid Vale. *Voivode*: Estudos sobre os vampiros. Jundiaí: Pandemonium, 2002.
[7] Antigo título dos soberanos da Moldávia, Transilvânia e da Valáquia.
[8] Ferreira, em seu estudo, sintetiza as imagens que foram sendo construídas sobre a memória dessa personagem, Vlad III. FERREIRA, Cid Vale, *op. cit.*, p. 120.
[9] Necessário dizer que não é minha intenção remontar a vida de Vlad Draculya ou Erzébet Bathory. O que me proponho, ao mencionar os dois, é adicioná-los às tantas outras inspirações que moldaram o mito do vampiro moderno.
[10] FERREIRA, Cid Vale. *op. cit.*, p. 121.

lendárias, essas histórias envolvendo as figuras como Draculya e Erzsébet Bathory tornaram-se posteriormente conhecidas por terem dado origem ao mito do vampiro.

Entretanto, a construção do mito é um processo um pouco mais complexo, já que incorpora diferentes motivações e envolve momentos históricos específicos e características culturais e regionais particulares. Chama a atenção do historiador a recorrência com que estas histórias surgem associadas a figuras do Leste europeu e, muitas vezes, a personagens oriundos de uma camada social bastante específica, a nobreza. Por que o Leste europeu? Por que a nobreza? Quais as motivações sociais para o surgimento dessas histórias? São questões que chamam atenção do historiador ao se pensar o mito do vampiro e que será analisado ao longo deste trabalho. Entendendo que a literatura e outras produções culturais dialogam com angústias e tensões sociais típicas dos momentos históricos em que surgem, este trabalho pretende observar como essas histórias, e características vão sendo associadas às narrativas de vampiros. Ao escrever *O Grande Massacre de Gatos*[11], principalmente em seu primeiro capítulo intitulado "Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso", Robert Darnton remonta e encontra significados para os contos populares camponeses que permearam a França, a Inglaterra e a Alemanha nos séculos XVII, XVIII e XIX. Ao analisar esses contos, o autor percebe temas caros à sociedade que os construía e narrava. Nesses contos populares, temas como a fome, a viagem entre cidades, madrastas e mortalidade infantil eram amplamente explorados, fazendo com que "Apesar de ocasionais toques de fantasia, portanto, os contos permaneciam enraizados no mundo real"[12]. Semelhante caso ocorre na literatura de vampiros.

Baseando-se nessas lendas de caráter popular de regiões afastadas da Europa central, o mito do vampiro foi sendo construído através da reunião memorialística – ou até mesmo com pretensão científica – de diversas ocorrências tidas como "atípicas" e "estranhas", o que resultou na publicação de tratados escritos durante o século XVIII. Esses tratados procuravam por um fim nessas históricas camponesas que percorriam o continente. Em 1732, por exemplo, Johannes Fluchinger, redigiu um documento que ficou conhecido como *Visum et Repertum*[13]. Johannes era médico da Infantaria Austríaca e redigiu esse documento em que tratava de casos de vampirismo que estavam supostamente ocorrendo em Medvégia, na Sérvia, fronteira com a Turquia, e até então região do Império Otomano. Os casos teriam começado com Arnod Paole, que havia morrido cinco anos antes e contaminado parte da população e de animais que foram

---

[11] DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos:* E outros episódios da história cultural francesa. 2. ed. São Paulo/rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.
[12] DARNTON. *op. cit.*, p. 53.
[13] FERREIRA, Cid Vale. *op. cit.*, p. 123.

consumidos pelas vítimas de vampirismo. Segundo seu relato, em 1732, quando o médico foi chamado até a região, cerca de 13 supostos casos de vampirismo foram analisados por ele, das quais, como consta no documento, 12 tinham sintomas daquilo que então era considerado vampirismo, como a presença de sangue mesmo no corpo daqueles que haviam morrido semanas antes das necropsia, e o crescimento de cabelo e unhas nos corpos já falecidos[14]. Nos anos seguintes à escrita do *Visum et Repertum* surgiram ainda diversos outros documentos e tratados, alguns duvidando dos escritos de Johannes, outros concordando com a possibilidade de que a Europa estaria abrigando uma praga muito perigosa, que poderia contaminar rapidamente seus habitantes.

Esses temores ficam evidentes em alguns documentos do período, mostrando que a temática atraía leitores e se tornava cada vez mais popular. Dentre os documentos mais conhecidos sobre o tema, encontram-se as Lettres Juives, de Marques D'Argens (1736)[15]; *Dissertazione sopra i Vampiri*[16], de Giuseppe Davanzati (1744) e, talvez o documento mais importante sobre essas e outras preocupações da Igreja no período do XVIII, *Dissertations sur les Apparitions des Anges, des Démons et des Esprits, et sur les Revenants et Vampires de Hongrie, de Boheme, de Moravie & de Silesie*[17] (1746), de Dom Augustin Calmet[18].

Em seu *Lettres Juives*, Marques D'Argens, crítico de algumas instituições europeias, que mais tarde influenciaria Diderot e Sade[19], procurou demonstrar que a forma mais sábia de lidar com essa possível histeria coletiva sobre os vampiros seria desmenti-los, mantendo essa crença em constante negação. Para ele, esse "fanatismo epidêmico" estaria assassinando pessoas através do medo que as mesmas sentiam pelos vampiros[20]. Mantendo essa mesma linha de raciocínio, Giuseppe Davanzati, arcebispo da cidade de Trani[21], escrevera uma dissertação sobre o mito do vampiro, então encomendada pelo Papa Bento XIV (1675-1758), como resposta aos pedidos de conselho do Cardeal Schtrattembach, de Olmütz. Davanzati escrevia que a "quem quiser encontrar a verdadeira causa dessas aparições, não será capaz de fazê-lo noutro lugar que não dentro de si próprio", pois todas essas aparições estariam sendo causadas por uma

[14] *Ibidem*. p. 125.
[15] *Ibidem*. p. 128.
[16] *Ibidem*. p. 135.
[17] *Ibidem*. p. 142.
[18] Estes fragmentos foram consultados e retirados do livro organizado por Cid Vale Ferreira, já mencionado anteriormente, Voivode. FERREIRA, Cid Vale. *op. cit.*.
[19] *Ibidem*. p. 128.
[20] *Ibidem*. p. 132.
[21] *Ibidem*. p. 125.

"imaginação corrompida e depravada"[22]. Ou seja, para Davanzati, não havia sentido continuarem a pesquisar e estudar os fenômenos dos vampiros, pois as histórias dos camponeses derivavam de uma imaginação degenerada e era através dela e somente dela que essas histórias permaneciam sendo contadas e recontadas, gerando histeria coletiva. No entanto, as ideias de Davanzati acabaram não fazendo sucesso e ficaram apagadas após o lançamento do tratado de Dom Calmet (1672-1757), *Dissertations sur les Apparitions des Anges, des Démons et des Esprits, et sur les Revenants et Vampires de Hongrie, de Boheme, de Moravie & de Silesie*, que acabou se tornando uma das maiores e mais conhecidas discussões sobre o tema. Nesta obra, Dom Calmet procurou analisar a questão, discutindo os mistérios que percorriam os ataques vampirescos na Europa e assumindo uma postura diferente de Davanzati. Ao simplesmente ignorar a cultura de pessoas que chama de "entes estúpidos, ignorantes e simplórios"[23], Davanzati não acreditava que essas questões tivessem relevância e não questionava quais seriam as causas de tanta histeria, atribuindo as histórias e o medo somente ao pouco elucidamento de camadas economicamente inferiores e camponeses; considerava que se fossem ignoradas, essas histórias desapareceriam facilmente. Entretanto, Dom Calmet, em sua obra, acaba reconhecendo que "frequentemente, aquilo que parecia admirável numa época, torna-se lamentável e ridículo noutra"[24], e reconhece também que "se o retorno dos vampiros for real, é importante defendê-lo e prová-lo; e se for ilusório, é portanto do interesse da religião desenganar aqueles que acreditam em sua veracidade além de destruir um erro que pode ter consequências muito perigosas"[25]. Ao deixar a possibilidade da existência dessas criaturas, Dom Calmet ajuda a continuidade da ocorrência desses boatos.

Nestes relatos, em especial o de *Visum et Repertum*, de Johannes Fluchinger, encontramos uma causa para esses ataques de vampiros: Arnod Paole morreu por um acidente, porém foi amaldiçoado com o vampirismo ainda em vida. Após sua morte seus vizinhos reclamaram de incidentes e afirmavam que estavam sendo atormentados por Paole. O vampirismo, nestas histórias, que serviu como base para a literatura do século seguinte, surgiria, então, após a morte. Segundo ele, camponeses que poderiam ter sido vítimas de vampiros foram desenterrados tempos depois e apresentaram sinais de vampirismo, como unhas e cabelos que continuavam crescendo mesmo após o enterro. Além disso, contava que foram achados vários túmulos onde os cadáveres ainda possuíam sangue correndo nas veias. Histórias de camponeses

[22] *Ibidem*. p. 135.
[23] *Ibidem*. p. 138.
[24] *Ibidem*. p. 142.
[25] *Ibidem*. p. 144.

simples, que passaram de região para região e chamaram a atenção das autoridades; conforme os boatos iam se espalhando através dos campos, mais médicos e pessoas ligadas à Igreja se interessaram em estudar o que havia naqueles locais. Importante mencionar que, nesses vários tratados e histórias que foram sendo narrados e publicados, a maioria dos estudiosos não chegavam se quer a visitar os locais dessas histórias, mas faziam o esforço de desacreditar os camponeses e suas narrativas de vampiros, a maior necessidade desses estudiosos era acabar com essas histórias.

Assim, no que dizia respeito ao tema dos vampiros, não parece ter havido entendimento e concordância de opiniões dos cristãos ou mesmo entre os cientistas que escreveram sobre o assunto sobre o que acontecia naquelas regiões afastadas na Europa, enquanto tratados e artigos e obras com caráter científico continuavam a ser escritas sobre os vampiros, dentre elas "Magia Artificial", presente em *Raridades da Natureza e da Arte*, de 1759, escrito pelo português Pedro Norberto de Aucourt e Padilha e "Vampiros", de 1764, de Voltaire[26]. Das muitas histórias, entretanto, o que podemos destacar era a recorrente referência ao leste europeu, ao universo camponês tido como simples, rústico, excessivamente religioso, místico e sobrenatural.

Após esse percurso de obras e debates envolvendo o tema, é possível notar que o século XVIII, momento em que foram publicadas essas obras, preparou um terreno[27] importante para o avanço da literatura de vampiros surgida no final deste século que se apoderaria da figura do vampiro, transformando-o em um tema poderoso para o século seguinte. Ainda no século XVIII viu-se o sucesso da literatura gótica, que abriria importante caminho para o que seria chamado de "literatura de horror"[28]. A literatura gótica, que tem como seus representantes autores como Horace Walpole (1717-1797), autor de *O castelo de Otranto* (1764); Ann Radcliffe (1764-1823), de *Os mistérios de Udolpho* (1794) e Charles Robert Maturin (1782-1824), autor de *Melmoth, o errante* (1820), utilizava elementos que seriam posteriormente também aproveitados para criar a atmosfera de medo nas histórias de horror, especialmente para as histórias de vampiros. Entre esses elementos podemos apontar os castelos em regiões afastadas,

---

[26] Estes fragmentos foram consultados e retirados do livro organizado por Cid Vale Ferreira, já mencionado anteriormente, Voivode. FERREIRA, Cid Vale. *op. cit.*.

[27] LECOUTEUX, Claude *op. cit.*, p. 19.

[28] Um dos melhores trabalhos para compreender o percurso das narrativas da literatura do horror e da literatura gótica como dois tipos literários diferentes é o livro "O horror sobrenatural em literatura", um ensaio do literato H.P. Lovecraft, maior representante do horror cósmico, onde considera que a literatura de horror do XIX está inserida na literatura fantástica e é filha da própria literatura gótica do século XVIII. "O impulso e a atmosfera [para a literatura fantástica] são tão antigos quanto a humanidade, mas a história fantástica típica da literatura padrão é filha do século XVIII". Novamente é importante dizer que uma literatura de horror pode pertencer ao ramo da literatura gótica, mas nem todas possuem as características. LOVECRAFT, H.P.. O Horror Sobrenatural em Literatura. São Paulo: Iluminuras, 2008. p.24.

sem em estado de ruína e deterioração[29]. Embora tenha vínculos com essa tradição gótica, é necessário, entretanto, ressaltar que nem sempre a literatura de vampiros esteve ligada ao que se conhece por literatura gótica[30]. Há, a partir do início do século XIX, um distanciamento das obras góticas com a literatura de horror, sendo *Melmoth, o errante* (1820) por vezes considerado a última obra que possuía os elementos da literatura gótica[31]. O horror surge na literatura gótica como artifício para prender a atenção na narrativa. No momento em que escreve *O Castelo de Otranto*, com a sociedade inglesa em pleno momento de ilustração, não haveria comoção ou apelo à obra caso Walpole revelasse que havia escrito seu livro contemporâneo à data de publicação. Ao dizer que foram manuscritos encontrados de séculos anteriores, Walpole permitiria que a sociedade inglesa, tão presa às racionalidades de seu tempo, pudessem aproveitar da narrativa[32].

Com seus castelos assombrados em ruínas e seus personagens antagônicos, o gótico produziu um conjunto de produções na literatura do século XVIII amplamente ligado às características sociais de seu período. Não podendo desprender o mesmo do social e cultural presente no XVIII, a literatura gótica trouxe questões relativas à posições sociais para quais era voltada, como a aristocracia, seus vícios e seus costumes, que se tornaram impulsos importantes para a literatura de horror. Durante o início do século, principalmente, essas questões permaneceram sendo exploradas em obras como "O Vampiro", de Polidori, publicada em 1819 e que será apresentada adiante. Não somente, questões ligadas à razão iluminista presente no final do XVIII e início do XIX como a importância da tecnologia, da medicina, do poder humano sobre a capacidade de criar seja a vida, ou sejam meios para que a vida seja facilitada, se transformam em mote também para a literatura de horror. Uma presença cada vez mais consolidada da tecnologia, dos debates filosóficos entre a relação do homem com a natureza e as transformações oriundas com o surgimento do mundo liberal e industrial tornaram-se o cenário para o aparecimento de histórias como a de *Frankenstein*, publicado em 1818, de Mary Shelley, hoje um dos maiores representantes dessa vertente. No caso de histórias sobre vampiros, principalmente, devemos pensar que há uma recuperação de tradições que o próprio

---

[29] LECOUTEUX, *op. cit.*, p. 20.

[30] Sobre o distanciamento da literatura gótica da literatura de horror e a separação entre as duas, ver: ESTEVES, Lainister de Oliveira. *Literatura nas sombras: uso do horror na ficção brasileira do século XIX.* 2014. 249 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014; e LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural em Literatura.* São Paulo: Iluminuras, 2008.

[31] ESTEVES, Lainister de Oliveira. *Literatura nas sombras: uso do horror na ficção brasileira do século XIX.* 2014. 249 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. p. 28.

[32] *Ibidem.* p. 13.

iluminismo optou por deixar cada vez mais afastado do século em pleno desenvolvimento. Como afirma Fernando Monteiro de Barros Júnior em seu artigo "A modernidade e a afronta do vampiro":

> "O vampiro encarna a tradição enquanto natureza, pois traz consigo a sua violência e a sua indiferença reconhecidas pelo pensamento arcaico e conjuga a pulsão de Eros e a pulsão de Tânatos. Neste sentido, o vampiro apresenta uma dimensão dionisíaca, ligado que é ao prazer e à crueldade, à paixão e à morte, subversivo em relação à doxa e à ordem burguesa do trabalho e do etos doméstico e familiar. Mas o vampiro configura também a tradição política e social do Feudalismo e do Antigo Regime, pois é sempre um nobre. Subversivo em relação à nova ordem burguesa advinda com o Iluminismo, o vampiro simboliza a opressão de uma outra ordem dominadora que traz em seu bojo o conceito de superioridade do aristocrata, o que faz com que nele vislumbremos traços apolíneos. A dialética do vampiro mais uma vez o inscreve nos movimentos contrários à doxa e ao binarismo iluministas"[33].

Como afirma Esteves, após a publicação de *O castelo de Otranto* com a indicação de autoria de Walpole, a boa aceitação do público se altera, e se anteriormente era considerada uma obra interessante por ser antiga, *O castelo de Otranto* acaba se tornando em "uma afronta aos valores modernos, ameaçadora apologia do barbarismo"[34]. Ou seja: no mundo moderno das luzes e de razão, essas figuras poderiam ser consideradas ameaçadoras e não deveriam fazer parte do convívio.

O vampiro se apresenta como sendo aquele que não pode estar presente neste novo período da humanidade, de luzes e razão. Enquanto suas histórias representam uma tradição oral que deveria ser substituída pela razão, a figura do vampiro é utilizada para assumir uma posição contra essa própria ordem. Ele é um aristocrata, da ordem social que domina, e ele é perigoso, pois suga dos outros para o bem próprio; é alguém, então, que precisa ser contido, de acordo com os próprios ideais iluministas e revolucionários que percorrem o mundo europeu iluminado do período.

De acordo com Noël Carroll, uma das coisas mais importante sobre as histórias de horror é que os monstros que existem nessas histórias possuem duas características: eles são impuros e eles são ameaçadores. Em seu livro *Filosofia do horror ou paradoxos do coração,* o autor demonstra diversas formas de se classificar ou não o horror, e conclui que uma das mais eficazes seja através de seus monstros. Sendo assim, as histórias de vampiros se classificam no gênero do horror principalmente por manterem seus monstros dentro da caracterização de

---

[33] BARROS JÚNIOR, Fernando Monteiro de. "A modernidade e a afronta do vampiro". [200-]. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/pub_outras/sliit02/sliit02_15-24.html>. Acesso em: 20 abr. 2017.

[34] ESTEVES, *op. cit.*, p. 19.

impurezas e ameaças para o público da obra. Para ele, "o monstro na ficção de horror não só é letal como também – e isso é da maior importância – repugnante"[35]. A repugnância do vampiro não acontece somente por ele ser uma criatura que sobrevive ao pós morte, mas ele é um perigo social também, se movendo entre as classes dominantes.

II – As leituras que o século XIX fez do vampiro

Seguindo de alguma forma o rastro dessa tradição que se consolidou no XVIII, o século XIX manteve seu interesse pelas histórias de vampiro. Ao longo de todo esse século essa criatura sobrenatural ganhou diferentes versões e abordagens tanto na literatura quanto em outros tipos de obras, entre elas os tratados e relatos de viajantes e folcloristas. Para os objetivos deste trabalho, começamos por abordar três autores que. durante o século, se destacaram como figuras importantes para a construção do mito moderno do vampiro. São eles: John Polidori (1795-1821), que escreve "O Vampiro" em 1818, Alexei Tolstoi (1817-1875), com "A Família do Vurdalak" em 1847, e Alexandre Dumas (1802-1870), que escreve "A dama pálida" em 1849.

Em 1819, quando Polidori escreve seu conto, os vampiros, como dissemos, já estavam presentes em poemas e histórias produzidas desde o final do século XVIII. Destacavam-se entre esses poemas e histórias principalmente os de origem alemã, fato oriundo provavelmente da proximidade do país com os locais de origem dos relatos, sendo a Alemanha vizinha da Polônia, e a Polônia por si tendo contato com essas tradições orais vindas dos seus vizinhos Hungria e Romênia. O exemplo mais contundente da poesia alemã sobre vampiros seria "Lenore", poema de Gottfried August Bürger, e se tornou um dos mais populares sobre o tema, estando presente logo no início do romance *Drácula*, com a frase que se tornaria amplamente conhecida "Pois os mortos viajam velozmente"[36]. "A noiva de Corinto", de Johann Wolfgang Von Goethe, escrito em 1797, também merece ser lembrado ao se pensar no conjunto de características que moldaram o vampiro moderno. Dessas características temos principalmente a palidez, a maldição da vida pós-morte, e a sedução, que auxiliou na construção do caráter sexual do vampiro para o século seguinte. Tais características foram sendo atribuídas ou esquecidas de acordo com os autores – e seus interesses – que se debruçaram sobre o tema.

---

[35] CARROLL, Noël. *A filosofia do horror*: ou Paradoxos do coração. Campinas: Papirus Editora, 1999. p. 39.
[36] No original "Den die Todten reiten schnell". STOKER, Bram. *Drácula: O Vampiro da noite*. São Paulo: Martin Claret, 2013. Tradução de: Maria Luísa Lago Bittencourt. p. 25.

Importante é dizer que as maiores contribuições para essa temática estão nos países Inglaterra, França e Alemanha. Algumas inspirações sobre o tema na poesia brasileira são reconhecidas, entretanto não se pode dizer que tais presenças tenham servido para alterar o mito moderno até se chegar ao *Drácula* de Bram Stoker. Tendo isso em mente, é necessário também mencionar que as áreas principais que serviram como cenário para os vampiros dessas obras são as regiões da Europa oriental, principalmente a atual Transilvânia e Romênia, com algumas presenças na Itália e Grécia. A visão desses escritores sobre o que eles escreviam muitas vezes não correspondia ao cenário vivenciado pela população desses locais. Ao escrever detalhadamente algumas histórias, alguns autores não conheciam a localidade e sua cultura por si mesmos, se utilizando na maioria das vezes de escritos de viajantes que já haviam visitado tais locais, e se utilizando dos relatos e tratados sobre os vampiros para construir suas narrativas.

As narrativas sobre vampiros, enfim, como todas as narrativas, são construções culturais. Sua escrita depende de contextos históricos e anseios determinados a partir da época de vivência e condição social dos escritores que abordaram o tema. Os contos utilizados neste capítulo são, sobretudo, da primeira metade do século XIX, escritos por autores inseridos em círculos intelectuais específicos, pertencentes principalmente ao Romantismo. Suas narrativas vem para demonstrar os vícios e perigos de uma vida fora dos padrões sociais do período, que inclui uma vida regrada e com boa moral, e assume uma posição de preocupação quanto às relações que essa população da Europa Central estaria tendo com a Europa Oriental. Essas questões serão abordadas com maior cuidado nas páginas a seguir.

Não resta dúvida que o tema dos vampiros esteve fortemente presente na literatura ocidental a partir dos séculos XVIII e principalmente do XIX. Sendo de tamanha importância para a literatura no século XIX como foram os vampiros, natural que existam trabalhos acadêmicos sobre o assunto. Ao longo do século, as histórias de vampiro foram se transformando e sendo escritas, lidas e relidas de diversas maneiras. Transformações decorrentes não só de pontos de vista determinados, a partir dos sujeitos que as produzia, mas também de contextos históricos específicos, dialogando, assim, com os anseios, medos e tensões sociais típicos de cada momento em que a figura do vampiro ressurgiu.

Dentre os estudos já realizados sobre a temática, destaca-se a *História dos Vampiros,* de Claude Lecouteux, publicada em 1999 na França. Não se atendo somente ao vampiro do século XIX, Lecoutex faz um levantamento sobre o assunto, buscando uma desmistificação do ser "vampiro", procurando compreende-lo como parte de um imaginário social. Como o próprio autor deixa claro na introdução de sua obra, seu objetivo "é fazer um trabalho de

desmistificação, encontrar o objeto de uma crença ancestral e descobrir o contexto mental em que se arraigou a noção do vampiro"[37]. Para isso, ele recorre a diversas lendas e mitos anteriores à própria figura do vampiro moderno, com o intuito de "apresentar essencialmente todos os indivíduos que foram agrupados sobre o termo genérico de "vampiro", recolocando-os no seu contexto mental e fazendo, de certo modo, um estudo arqueológico do mito tal como o século XIX o forjou[38]. Lecouteux constrói sua narrativa através da junção de características encontradas nos diversos romances e escritos do XIX e em relatos que aconteceram no século XVIII. Ao longo de seus capítulos, o autor se esforça em explicar os sentidos da terminologia "vampiro" e de onde surgiram essas crenças, como matar um vampiro e como identificá-lo. O trabalho de Lecouteux, em resumo, mostra como o vampiro do XIX está tão intimamente ligado ao século XVIII, como mostramos nas primeiras páginas deste capítulo. Para o autor, é preciso pensar sobre o contexto histórico do século XVIII quando as histórias de vampiro ganham força. Segundo ele, há que se pensar sobre o fato contundente de que a emergência das histórias de vampiro coincide com o momento da ascensão dos movimentos filosóficos iluministas na Europa, com destaque para a explicação cada vez mais racional, e menos religiosa, do mundo. A partir do exercício da razão, diversas situações que antes eram explicadas somente pela religião passam a perder suas forças, e, consequentemente, os questionamentos a respeito daquilo que as pessoas acreditavam, como as lendas de vampiros, se fortalecem[39]. Entretanto, segundo o autor, o final do século XVIII também pode ser considerado um momento de transição, no qual o homem ainda se preocupava com as antigas tradições, confrontadas especialmente a partir do contato e do choque com entre a parte Ocidental e Oriental da Europa.

Já em *O Vampiro Antes de Drácula*[40], Martha Argel e Humberto Moura Neto buscam reunir diversos contos de vampiros escritos anteriormente do romance *Drácula,* de Bram Stoker, com o objetivo de compreender a trajetória dessa personagem no século XIX. Reunindo uma grande quantidade de contos do século XIX que tem os vampiros como personagens principais, os autores fazem uma breve narrativa sobre o que é o mito moderno do vampiro, como ele foi construído e trazem biografias dos literatos ao final dos contos, ajudando o leitor a perceber os variados tipos de escritores que escreviam sobre esse personagem. Debatem principalmente com a pesquisa feita por Raymond T. McNally e Radu Florescu, escritores de

[37] LECOUTEUX, Claude *op. cit.*, p. 15.
[38] *Ibidem*. p. 17.
[39] *Ibidem*. p. 158-159.
[40] ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *op. cit.*

Em Busca de Drácula[41], que remontam a trajetória de Vlad Tepes, procurando por seu castelo e por sua vida, impulsionados pelo desejo de demonstrar que Bram Stoker se utilizou muito da figura histórica do Voivode Draculya, mencionado anteriormente. Apesar de ser uma obra e uma teoria bastante respeitada, Martha Argel e Humberto Moura Neto argumentam que não foi somente a figura histórica do Voivode Draculya que influenciou a escrita de Bram Stoker, mas também os variados escritos e do século XVIII, já descritos anteriormente, como os tratados de Dom Calmet e Fluchinger, e principalmente a literatura de vampiros do começo do XIX.

Em "De Ossenfelder a Le Fanu: Alicerces da Ficção Vampírica", de Cid Vale Ferreira[42], o autor procura compreender cronologicamente algumas histórias de vampiros produzidas entre o século XVIII e XIX que "consolidaram modelos influentes, prorrogaram proposições prévias e, cada vez mais, enxertaram substância a 'sanguessuga imaginária' da qual Stoker mais tarde se banquetearia."[43]. A partir de seu objetivo, o autor constrói uma linha cronológica semelhante a que pretendo tratar, entretanto, que se diferencia à medida que meu objetivo está ligado com o peso social e cultural do contexto do qual essas histórias que o mesmo utiliza estão inseridos. Porém, seu trabalho ajuda a compreender um pouco melhor o que os autores trataram com suas obras, considerando as características das mesmas para a criação do personagem do Drácula, ao que o autor conclui que "a cada um desses títulos coube – pouco a pouco – talhar as múltiplas faces desta Hidra de sede e sombra que culminou no conde transilvano"[44]. Seu argumento principal é de que é possível estruturar as bases do mito moderno do vampiro a partir de obras poéticas do século XVIII até as obras do final do século XIX: toda essa literatura ajudou a construir o vampiro que conhecemos hoje.

Se por um lado é importante o trabalho realizado por essas obras citadas acima, uma vez que elas tentam reconstruir o percurso do mito do vampiro através do tempo, através da literatura, nos tratados e relatos folclóricos a sua origem, por outro é importante também realizar o exercício de contextualizar política e socialmente essas transformações pelas quais as histórias de vampiro passaram ao longo do tempo. Como o *Drácula* de Stoker sintetiza essas histórias? Como são contadas essas diferentes histórias ao longo do século? Que elementos e características Stoker busca nas histórias contadas sobre vampiros anteriormente? O que, por

---

[41] MCNALLY, Raymond T.; FLORESCU, Radu. *Em busca de Drácula e outros vampiros*. São Paulo: Mercuryo, 1995.

[42] Este artigo se encontra no livro Voivode, sob organização de Cid Vale Ferreira e já referenciado neste capítulo. Este livro não somente traz diversos artigos sobre o tema, mas reúne uma série de documentos importantes na construção da a imagem do vampiro, especialmente nas produções nacionais do século XIX e XX.

[43] FERREIRA. Cid Vale. *op. cit.*, p. 37.

[44] *Ibidem*. p. 46.

outro lado, agrega de diferente à sua história do Conde Drácula? Como isso dialoga com o tempo e o contexto histórico em que viveu o criador do vampiro mais famoso do Ocidente? É preciso fazer essas perguntas para melhor compreender essa trajetória. Com o auxílio das obras aqui especificadas, pretendo construir um panorama da produção literária do vampiro no XIX, mantendo a concepção de que esse tema é fruto de um processo iniciado no século XVIII e procurando contextualizar com o processo político onde os autores estavam inseridos. O que farei neste capítulo é analisar três dos contos de vampiros mais importantes do começo do século, suas características, e como isso contribuiu para a construção do mito moderno do vampiro, e principalmente como Bram Stoker utilizou desse amálgama de características e como essas foram ressignificadas para criar seu Drácula. Meu objetivo é conseguir perceber as variadas características e inserir *Drácula* e Bram Stoker em seu contexto.

Sendo o vampiro aquele que está no limiar da fronteira da vida e da morte, aquele a quem não cabem as especificações morais dos vivos ou dos mortos, como o mesmo se insere moralmente no XIX? Ou seja: o vampiro é visto como um amaldiçoado e suas diversas características, obtidas através dos anos, resultam em uma criatura que teme a morte, mas sobretudo que quer conquistar a vida através da vida de outros, ou seja, sugar a energia vital de outrem. Em *Drácula*, de Stoker, entretanto, o vampiro vai além dessas metáforas anteriores. Agora, em sua versão de 1897, ele ocupa um lugar muito bem situado entre fronteiras - inclusive espaciais - dentro de uma Europa dividida entre Leste e Oeste. Ele não está apenas na fronteira dos vivos e dos mortos, mas na fronteira de povos, culturas e, nos termos do próprio Stoker, de raças[45]. Podemos considerar que a metáfora do vampiro como estrangeiro, sendo o estrangeiro aquele que vem de fora dos grandes impérios como Inglaterra e França, potencialmente perigoso para a sociedade, construída por Bram Stoker, já estava inserida em obras anteriores? Pensar no vampiro não só como um morto vivo, mas como um estrangeiro/aristocrático perigoso cultural, racial e sexualmente já estava presente em outras obras? Polidori e Sheridan, por exemplo, já consideravam essa metáfora como algo possível em suas obras? Os outros autores, ao se debruçarem sobre o tema, como dialogaram com as questões políticas de seu tempo para abordarem essa criatura?

Como metodologia adotada, a ideia de leitura e análise dos contos surge para uma construção de panorama, para acompanhar as mudanças características e estruturais das

[45] Essas questões serão tratadas, principalmente, no capítulo terceiro, ao tratarmos de *Dracula*, utilizando a obra de Evander Ruthieri e de Edward Said, entre outros autores que exploram a questão da literatura e do imperialismo. SILVA, Evander Ruthieri Saturno da. *Degeneracionismo, variação racial e monstruosidades na literatura de horror de Bram Stoker (1847-1912)*. 2016. 292 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

histórias de vampiros onde poderemos compreender, em um momento posterior, diversas utilizações e ressignificações que Bram Stoker se utiliza para a construção do seu personagem mais famoso, Drácula, que possui algumas particularidades narrativas. Sendo o vampiro um personagem construindo culturalmente, onde o mesmo está inserido durante o século XIX? Como os autores que se debruçaram sobre o tema estão se posicionando em debates importantes de seus períodos e representando isso em suas obras? Questões como raça e gênero são constantes. Se toda narrativa é, além de artística, estética, política, fruto de construções sociais determinadas, é necessário observar atentamente quais os temas que são notados a cada escrita.

III – A estrutura do mito moderno do vampiro.

No início do século XIX a Europa passava por um período de efervescência intelectual e política. O século anterior marcou uma série de revoluções que alteraram a política e a economia europeia, como a Revolução Industrial, a Revolução Francesa e a Independência dos Estados Unidos que trouxe prejuízos para a Inglaterra, sua antiga metrópole. Mesmo que essas mudanças ocorressem em países na Europa Central, outros centros urbanos acabavam sendo afetados. Mudanças de aspectos em camadas populares e mais abastadas eram frequentes, com a Revolução Industrial e o avanço da tecnologia e da mudança de mão-de-obra o próprio ciclo dos trabalhadores se alterava, e a burguesia ascendia. Um movimento que nos importa neste trabalho, principalmente, é o movimento intelectual. Durante este capítulo, a intenção é se ater à primeira metade do século XIX.

Para Eric Hobsbawm[46], e algo que nos interessa, é que os artistas do período não poderiam ser considerados aquém do que ocorria no meio público. Para ele, em relação ao período que corresponde à 1783-1848, é importante perceber que:

> "O elo entre os assuntos públicos e as artes é particularmente forte nos países onde a consciência nacional e os movimentos de libertação ou de unificação nacional estavam se desenvolvendo. [...] É bastante natural que este nacionalismo encontrasse sua expressão cultural mais óbvia na literatura e na música, ambas artes públicas, que podiam, além disso, contar com a poderosa herança criadora do povo comum – a linguagem e as canções folclóricas"[47].

[46] HOBSBAWM, Eric J.. *A Era das Revoluções*: 1789-1848. 33. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
[47] *Ibidem.* p. 396.

Ou seja, é importante compreender a consciência nacional como algo relacionado ao movimento da literatura que agregava assunto públicos em sua escrita. A partir desse viés, podemos analisar algumas narrativas que se utilizam do personagem do vampiro, que carrega uma dose de imaginação folclórica e de tradição. A questão do nacionalismo é algo que vai se espalhar durante o século XIX, e sua movimentação é importante para compreendermos como Bram Stoker se utiliza desse quesito para criar sua obra.

1. "O Vampiro" (1819), John Polidori.

Uma das obras mais importantes sobre o mito do vampiro, sem dúvida, veio de John Polidori, em 1819. John Polidori era médico e assistente pessoal de Lord Byron, portanto, pertencia aos círculos pessoais de Byron. Ambos se encontravam na Europa Central, morando na Inglaterra mas mantendo laços e viagens por países vizinhos. Para contextualizar Polidori, é necessário dizer que Byron era reconhecido não somente por seus poemas, mas por levar uma vida boêmia e "promíscua", possuindo uma quantidade altíssima de amantes, e que a partir de pesquisas levou-se a entender que Polidori almejava uma vida semelhante a de Byron, o que transformou a convivência de ambos difícil[48]. Ao fazerem uma viagem pela Europa, se encontraram com alguns amigos, entre eles Mary Wollstonecraft Godwin, o poeta Percy Bysshe Shelley e Claire Clairmont, meia irmã de Mary e amante de Byron. Em certo momento do passeio, os amigos resolveram fazer uma competição de contos assombrosos. Da brincadeira nasceriam duas histórias importantes para a literatura do século XIX: *Frankenstein*, de Mary Shelley, e "O Vampiro", de John Polidori.

John Polidori escreveu "O Vampiro" baseando-se no texto "Fragmento de um relato", escrito por Lord Byron nesse encontro de amigos. Durante muito tempo, a autoria do conto "O Vampiro" foi atribuída ao Lord Byron. Em cartas, entretanto, Byron escrevera que sua relação com Polidori não ia bem, pois o mesmo queria se equiparar a ele em termos de escritos[49]. Polidori, não contente com essa relação, inspirou o personagem principal de seu conto em seu empregador, chamando-o na narrativa de Lord Ruthven, nome que um dos antigos casos amorosos de Byron, Lady Caroline Lamb, já havia utilizado para se vingar de do poeta em um romance chamado Glenarvon[50].

---

[48] ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *op. cit.*, p. 75.
[49] *Idem.* p. 75.
[50] *Ibidem.* p. 88.

No conto, somos apresentados ao vampiro Lord Ruthven. Na narrativa, ele é um aristocrata, fechado em seu mundo, distante, mas que apreciava estar presente nos círculos sociais das elites de Londres. No conto, narrado em terceira pessoa por um narrador observador, o lorde é descrito por ser, muitas vezes, notado por sua peculiaridade, por sua esquisitice e não por sua posição social. Lord Ruthven ainda é descrito pelo narrador do conto como alguém com tom de pele cadavérico, "que jamais assumia um matiz mais vivo"[51], mas que, a despeito disso, tinha a forma e o contorno de seu rosto "belos"[52]. Sua beleza, segundo o narrador, fazia com que diversas mulheres se interessassem por ele, inclusive as que procuravam ascensão social. Não sendo alheio a elas, Lord Ruthven, entretanto "parecia ter cautela ao dirigir-se à esposa virtuosa ou à filha inocente, que poucos se apercebiam de que ele sequer falava com as mulheres"[53].

Do lado oposto do romance estava o jovem Aubrey, aquele a quem são infringidos os sofrimentos ao longo do conto que, entretanto, aparece como extremo oposto de Lord Ruthven. Descrito como um cavalheiro bastante sonhador, que passava muito tempo lendo romances e esperando encontrar uma bela moça para que pudesse desposar, Aubrey faz o jogo de contraposição à figura do lorde. Jovem, "belo, bonito e rico"[54], Aubrey pensava "que os sonhos dos poetas eram a realidade da vida"[55]. Apesar de diferentes, ambos tornam-se amigos e decidem viajar juntos. E é nessa viagem para Leste Europeu (não há uma localização específica, só há a menção de ser uma viagem ao continente), que o tema do vampiro será ainda mais ressaltada.

Ao analisar esses personagens opostos no conto, percebemos algo que permanecerá sendo utilizado por muito tempo nas histórias de horror e, sobretudo, nas histórias de vampiros: contrapartes. Personagens que são opostos e que assumem suas posições como vilões e "mocinhos" das histórias. Da mesma forma, a dicotomia entre a aristocracia viciosa e a aristocracia virtuosa é encontrada na obra de Polidori. Ao se pensar que o mesmo escreveu Lord Ruthven baseado no caráter de Byron, ao qual era mal visto pelos olhos da sociedade inglesa, percebemos que Lord Ruthven era o tipo de pessoa que deveria ser combatido, como alguns vícios que não eram bem vistos e tido como amorais pela sociedade do século XIX, como os jogos de azar e os envolvimentos com mulheres que não são sua esposa. Byron pertencia ao

[51] *Ibidem*. p. 53.
[52] *Ibidem*. p. 53.
[53] *Ibidem*. p. 54.
[54] *Ibidem*. p. 55.
[55] *Ibidem*. p. 56.

movimento do Romantismo literário, sendo um de seus maiores representantes. Para Mario Praz, em *A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica*, aproximar determinados livros dentro dessas caracterizações é utilizada para "dar o tom certo" na interpretação às obras que estão inseridas nessas classificações, "de assinalar os limites dentro do que o problema crítico está colocado e além do qual está o arbítrio, o anacronismo"[56]. Para Praz, o Romantismo altera seu significado no início do século XVIII. Anteriormente considerado "algo de absurdo", mesmo que não perca esse significado também assume a ideia de "atraente, de ato a deleitar a imaginação"[57].

Boêmio, com diversos casos amorosos, possuidor de uma quantidade considerável de vítimas, Byron[58] era o aristocrata vicioso, ao passo que Lord Ruthven assumia suas qualidades enquanto personagem: apreciava a decadência humana, preferindo ajudar aqueles que tivessem dívidas por jogos do que utilizar de sua fortuna para pessoas moralmente boas, como ocorre em determinado momento do conto. Entretanto, ao conhecermos o final de Aubrey, sejamos levados a considerar que Polidori anuncia um fim à aristocracia virtuosa e sonhadora, que se deixa ser enganada pela aristocracia viciosa. Para um conto escrito em 1818, quando a moral cercava a aristocracia inglesa e era importante manter uma boa impressão diante dos seus grupos sociais, esses tipos de atitudes de Lord Ruthven gerariam certo desconforto perante o grupo em que o mesmo estava incluído. O único que conhecia essas atitudes era o jovem Aubrey.

Importante mencionar as duas figuras femininas do conto de Polidori: Ianthe e Miss Aubrey. O jovem Aubrey conhece Ianthe ao viajar pela Europa com Lord Ruthven, e acaba se separando do mesmo após perceber suas atitudes degradantes com as jovens por onde passavam, além de seus vícios. Após ir para Grécia, acaba se hospedando na casa da família de Ianthe, caracterizada como interesse amoroso de Aubrey, onde "A inocência dela, que contrastava tanto com as virtudes artificiais das mulheres nas quais buscara a ilusão do romance, conquistou seu coração"[59]. Entretanto, Aubrey encontrava um empecilho ao se apaixonar por Ianthe, que é considerada por ele uma grega inculta[60], mesmo que "com frequência, revelaria, despercebida, toda a beleza de suas formas, ao entreter-se na perseguição a alguma borboleta colorida, como se flutuasse ao vento, diante do olhar ávido dele, que se esquecia das palavras

---

[56] PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP. 1996. p. 28.
[57] *Ibidem*. p. 32.
[58] ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *op. cit.*, p. 87.
[59] *Ibidem*. p. 61.
[60] *Ibidem*. p. 61.

recém-decifradas em alguma inscrição quase apagada ao contemplar-lhe a silhueta de sílfide"[61]. Ianthe acaba sendo morta por Lord Ruthven. o que é descoberto posteriormente, levando Aubrey à loucura. Logo após voltar da Grécia, somos apresentados à irmã do jovem Aubrey, Miss Aubrey. Em contraste com Ianthe, a jovem é caracterizada por:

> "O brilho dos olhos azuis nunca indicou uma mente leviana. Havia neles um encanto melancólico que não parecia advir do sofrimento, mas de algum sentimento íntimo que indicava uma alma cônscia de uma esfera superior. Seu caminhar não era aquele passo inconsequente que se desvia rumo a uma borboleta ou cor atraente, mas era sereno e ponderado. Sozinha, nunca um sorriso de alegria iluminava seu rosto, mas, quando o irmão lhe exprimia afeição, e junto dela esquecia os pesares que ela sabia terem-lhe roubado a serenidade, quem trocaria seu sorriso pelo de qualquer cortesã?"[62].

Novamente nos deparamos com a dualidade. Polidori optou para que ambas as jovens fossem vítimas do vampiro. Miss Aubrey acaba se apaixonando por Lord Ruthven, e mesmo que seu irmão se esforce para deter o casamento, não podendo falar abertamente sobre o caso de vampirismo ao qual Lord Ruthven era culpado por uma promessa que havia feito durante sua viagem, o mesmo não consegue e acaba falecendo após o que seria o relato escrito no conto. Sua irmã se casa, e também falece.

O vampiro corresponde à tradição, enquanto aqueles que se portam como as vítimas de seus atos são a parte racional. É preciso deter o vampiro. Como escreve Fernando Monteiro de Barros, em "As estéticas finisseculares e os vampiros": "No cenário cientificista do século XVIII, o vampiro é o sobrevivente de um passado extinto, representando tudo o que o conhecimento racionalista reprime"[63]. Polidori, de certa forma, expressa esse sentimento da não-racionalidade logo no começo do século ao deixar seu vampiro vivo, enquanto o jovem Aubrey passa por sérios problemas de saúde, sendo internado por histeria e ficando debilitado permanentemente após perder sua irmã. Esse imaginário ao qual habitam os mais diversos seres monstruosos e um modo de vida que não é mais comportado pela sociedade e pela moral do XIX, são ameaçadores e podem pôr em risco a sanidade daqueles a quem pertence o meio racional.

---

[61] *Ibidem*. p. 59-60.
[62] *Ibidem*. p.69.
[63] BARROS, Fernando Monteiro de. *As estéticas finisseculares e os vampiros*. 2012. Disponível em: <https://sobreomedo.wordpress.com/2012/10/06/as-esteticas-finisseculares-e-os-vampiros-fernando-monteiro-de-barros/>. Acesso em: 12 jan. 2017. p. 10.

2. "A Família do Vurdalak" (1847) Alexei Tolstói.

Se anteriormente a figura do vampiro foi ligada aos vícios morais corrompidos da sociedade, através do vampiro degenerado como Lord Ruthven, após quase três décadas da publicação de "O Vampiro" de Polidori percebemos uma mudança no cenário onde o vampiro se encontraria instalado, e uma mudança de sua própria personalidade. Alexei Tolstói escreve, em 1847, uma história chamada "A Família Vurdalak". Tolstói foi escritor, diplomata e dramaturgo russo. Seu conto foi primeiramente publicado na França, só sendo publicado na Rússia anos mais tarde. Em 1847, graças a Charles Nodier[64], os vampiros faziam grande sucesso. Apesar de obras que não foram tão bem sucedidas quanto às obras inglesas, foi em solo francês que houve uma grande concentração de obras sobre o tema entre o período de 1820 e 1850. Entre elas *Infernaliana*(de 1822), de Charles Nodier, "La vampire"(de 1825). de Etienne Léonde, "La morte amoureuse" (de 1836) de Teóphile Gautier.

O Conto de Alexei Tolstoi narra a história de um senhor, conhecido por Marquês de Urfé, que, conquistando um posto de serviço na Moldávia (território hoje da Transilvânia e da Romênia), se depara com algumas situações inesperadas em relação à família que o hospedou. Ao iniciar a narração do conto, Tolstoi esclarece o contexto do qual o Marquês de Urfé se encontra, enquanto conta sua história estranha: o Congresso de Viena. O Congresso de Viena foi uma conferência que reuniu as grandes potências europeias após a queda de Napoleão, com grandes decisões tomadas pelos vencedores, a saber: Áustria, Grã-Bretanha e Rússia. Dado o contexto, Tolstoi prossegue a narrativa, caracterizando o Marquês como um galanteador, que já passou por diversas aventuras na vida. Colocando o Marquês como narrador de sua história, Tolstoi constrói a visão do personagem sobre o leste europeu: "minhas observações sobre os húngaros e sérvios, povos pobres e ignorantes, mas corajosos e honestos que, subjugados que estavam pelos turcos, não tinham esquecido sua dignidade nem sua antiga independência"[65]. Neste ponto, já observamos as diferenças de narrativas sobre o Leste europeu que fazem Tolstoi e Bram Stoker, que sempre se refere ao local de forma exótica e perigosa, jamais de forma cuidadosa. Entretanto, elemento importante incorporado neste conto e que continua a ser utilizado por outros tantos autores é a região especificada de onde o Marquês encontra os vampiros: o leste europeu, a região da Transilvânia e da Romênia. Palco de acontecimentos passados que ajudaram a formar o mito do vampiro, como já mencionado anteriormente, este

[64] Charles Nodier (1780-1844) foi um escritor francês e um dos difusores da cultura do vampiro pela Europa. Foi importante dentro do Romantismo, e transformou o conto de Polidori em uma peça para os palcos franceses.
[65] ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *op. cit.*, p. 144.

passaria a ser o cenário mais frequentemente utilizado por autores do século XIX para tratar dos vampiros, e, mais a frente, ao escrever Dracula, Bram Stoker também utilizaria essa região e contribuiria para montar uma visão bastante prejudicial do estrangeiro em sua obra.

No conto, então, o Marquês se vê em contato com o folclore russo exposto por Tolstoi: um homem, passado dez dias, ao retornar pra casa, não pode ser chamado pelo nome, e não pode ser aceito dentro de casa, pois este homem seria um vampiro (*vurdalak*, como menciona o título da narrativa). Ao narrar sobre essas criaturas, inclusive, o personagem de Marquês de Urfé se utiliza dos escritos de Dom Calmet, já mencionado anteriormente por escrever *Traité sur les apparitions des Esprits, et sur les Vampires ou les Revenans de Hongrie, de Boheme, de Moravie e de Silesie*, de 1746, explicando aos seus ouvintes sobre casos reais que já aconteceram por aquelas localidades. Mesmo não acreditando nas lendas, o Marquês acaba vivenciando um desses casos de vampirismo acontecer a uma família inteira, a família que o hospedou. Como afirmam Martha Argel e Humberto Moura Neto:

> "A trama de 'A família do Vurdalak' faz lembrar todo o processo de descoberta, pela elite cultural, do vampiro do folclore rural centro-europeu e das 'epidemias' vampíricas do século XVIII. O europeu do oeste, culto e refinado, chega à aldeia isolada e inculta, onde é alertado pelos camponeses quanto ao perigo dos vampiros, ou vurdalaks. Inicialmente incrédulo, as evidências acabam convencendo-o de que os mortos-vivos são reais"[66].

Essa retomada do vampiro do folclore rural, das lendas orais e da epidemia que assolou o centro e leste europeu serão de grande importância para a construção do mito moderno do vampiro. Bram Stoker, como já mencionado, se utiliza de diversas dessas lendas orais e desses casos de epidemia para construir seu personagem. Além do cenário, utiliza também das formas que eram utilizadas nessas histórias para matar a criatura que tantos tanto temem.

É neste momento, inclusive, ao colocar esse vampiro simples e rural, coincidindo com a tentativa de educar e evocar a leitura nas classes dominadas e mais pobres da sociedade, que surgem diversos materiais feitos especialmente para estes propósitos, como o caso dos Penny Dreadfuls, que eram revistas e folhetins publicados principalmente para camadas mais populares da sociedade inglesa, apelando para a violência para o interesse do público:

> "As Penny Dreadfuls foram revistas com narrativas curtas, vendidas em espaços diversos a preços baixíssimos, geralmente com ilustrações que representavam à história narrada. Além de possuírem grande apelo social, costumavam trabalhar com temas envolvendo crimes, sangue e violência,

[66] *Ibidem.* p. 131.

> geralmente representados com riqueza de detalhes e alguns exageros. As publicações se tornaram extremamente populares principalmente entre o público vitoriano do século XIX"[67].

Nos Penny Dreadfuls ingleses do século XIX vão surgir diversas histórias assombrosas e assustadoras, principalmente uma que iria ajudar na construção desse mito e precisa ser mencionada neste contexto de 1847: Varney, O Vampiro. Bem como o conto dos Vurdalak de Tolstoi, Varney se passa em momentos diferentes aos que são narrados. Suas intenções nunca são bem definidas, se o mesmo busca vingança ou dinheiro. Entretanto, esses Penny Dreadfuls eram acessíveis para uma camada mais pobre da sociedade, e inserem em um contexto fora da aristocracia letrada o mito do vampiro, auxiliando aí na emanação dos contos sobre a criatura, que conforme avança ao final do século, se torna mais conhecida, mesmo nas camadas mais pobres.

3. "A dama pálida" (1849), Alexandre Dumas.

Dois anos após a publicação francesa de "A família do Vurdalak", apareceu o terceiro dos três contos mais importantes sobre os vampiros na Europa da primeira metade do século XIX. Em 1849, então, Alexandre Dumas publica "A dama pálida". Alexandre Dumas era neto de uma escrava de Santo Domingo, nas Antilhas, e seu pai era um general de Napoleão. Se interessou sobre as criaturas sanguessugas ao assistir a peça de Le Vampire, em 1824, de Charles Nodier[68]. Dentre suas obras mais famosas, podemos encontrar "Os Três Mosqueteiros" (1844), "O Conde de Montecristo" (1844-45), e "O homem da máscara de ferro"(1848-50)[69]. Ainda a partir das pesquisas de Martha Argel e Humberto Moura Neto, sabemos que:

> "Por sua condição de mestiço, foi alvo de racismo, que não impediu, porém, que alcançasse um grande sucesso. Ao longo da vida, escreveu centenas de peças, romances e diários de viagem, e ainda contos infantis e um dicionário de culinária. Notabilizou-se especialmente pelos romances de fundo histórico, recheados de liberdades literárias, aventuras maravilhosas e personagens inesquecíveis, que fizeram dele um dos autores de língua francesa mais lidos no mundo todo. Suas narrativas saíam publicadas na forma de séries, com capítulos semanais em periódicos populares, muitos dos quais ele mesmo ajudou a fundar"[70].

---

[67] SILVA, R. F.S; PAVLOSKI, E. Os leitores brasileiros na era pulp, o advento das revistas de emoção. R. Letras, Curitiba, v. 18, n. 23, p. 111-130, jul./dez. 2016. p. 06.
[68] *Ibidem*. p. 174.
[69] *Ibidem*. p. 175.
[70] *Ibidem*. p. 175.

Alexandre Dumas mantinha um caráter popular de suas obras. Além disso, sua obra tratada aqui tem especificidades diferentes das outras duas, que precisam ser percebidas dentro do contexto do próprio autor para compreensão dessas diferenças e porque são importantes. O conto de Alexandre Dumas, "A Dama Pálida", apresenta características e receios diferentes sobre o vampiro. Narrado por uma personagem feminina, o conto de Alexandre Dumas é um conto que não apresenta todos os elementos de vampiros que são construídos durante o século XIX. Entretanto, escrito em 1849, já apresenta algumas dualidades interessantes de serem percebidas entre o Ocidente e o Oriente, mesmo que pouco menos agressivas que em *Drácula*.

No conto, a narradora se vê obrigada a fugir do castelo de seu pai, pois sua família se ergue contra o novo czar russo, na tentativa da independência da Polônia. Tendo seus dois irmãos abatidos, sua única chance de sobrevivência é deixar sua terra Natal e se abrigar onde uma vez sua mãe havia achado refúgio, em um mosteiro nos montes Cárpatos. Ao descrever a natureza do local, a narradora diz que "Nossos montes Cárpatos não se parecem com as montanhas civilizadas do seu Ocidente. Tudo que a natureza tem de estranho e grandioso, neles apresenta-se ao olhar em sua mais completa majestade"[71]. Por fim, acaba sendo encurralada por ladrões. O líder do grupo se revela um dos governantes do local, e seu meio irmão aparece para salvar a narradora.

Neste conto a dicotomia entre bem e mal é estabelecida mais de uma vez, de uma forma diferente das anteriores. Ainda entre vampiro e seu antagonista, vemos uma dicotomia também presente na nacionalidade de ambos os irmãos. Filhos de uma princesa da família Brankovan, moldava, de uma região próxima a Transilvânia, ambos eram filhos de pais diferentes. A princesa havia se divorciado do pai do irmão mais velho, Gregoriska, para ficar com aquele que amava realmente, um homem meio moldavo e meio grego. Como argumento para se separar do pai de Gregoriska, a princesa utilizou o argumento de "não desejar, ela, uma Brankovan, continuar casada com um homem que a cada dia se tornava mais estrangeiro em seu próprio país"[72]. Neste momento, percebemos uma situação que difere das outras obras: o estrangeiro é o europeu do oeste. A Princesa Brankovan quer estar com aqueles que são de sua própria fronteira, aqueles que são considerados estrangeiros e exóticos pelos Europeus do oeste. O irmão mais novo, líder daqueles que atacaram a narradora, que descobrimos se chamar Edwige, se chamava Kostaki e "teria, no máximo, 22 anos", "tinha a pele pálida e olhos negros, e os cabelos caíam em cachos sobre as costas" e "durante o combate, emitia gritos roucos e

[71] *Ibidem*. p. 135.
[72] *Ibidem*. p. 145.

inarticulados que pareciam não pertencer a nenhuma língua humana, e que, no entanto, exprimiam seus desejos, pois seus homens o obedeciam."[73]. Ele representa a ideia de europeu do leste que é reconhecida e utilizada durante o século XIX: ele é selvagem, ele ataca e rouba aqueles que estão passando por suas terras. Seu irmão, entretanto, assim como ocorre na narração de "O Vampiro", de Polidori, recebe uma descrição mais detalhada:

> "Era um rapaz de 24 anos, alto, com grandes olhos azuis onde se liam uma determinação e uma firmeza impressionantes. Os longos cabelos loucos, indicadores da raça eslava, caíam sobre seus ombros como os do Arcanjo Miguel, emoldurando uma face jovem e fresca. Os lábios esguiam-se num sorriso desdenhoso, deixando entrever uma fileira dupla de pérolas. Seu olhar era aquele que combina a água com o relâmpago. Estava vestido com uma espécie de túnica de veludo negro. Um pequeno barrete parecido ao de Rafael, enfeitado com uma pena de águia, cobria sua cabeça"[74].

Há uma preocupação muito maior em contar como esse irmão é mais civilizado e tem mais educação do que Kostaki. Gregoriska representa o europeu estudado, que teve educação suficiente para ter mais polimento do que seu selvagem irmão. O filho mais velho, graças aos cuidados deixados pelo pai, passa a estudar nas capitais europeias, recebendo uma educação especial, diferente da de Kostaki. A dualidade entre os irmãos, mostrando que o que estudou na Europa era mais educado enquanto aquele que pertencia às paisagens moldavas era selvagem demonstra como aquela percepção entre ocidente e oriente europeu já vista em "A família do Vurdalak" demonstra mais uma vez fazer parte do imaginário do vampiro e estar aliada aquilo que fazia parte de uma noção europeia que começava a se desenvolver cada vez mais e mais rápido: o oriente pode ser muito perigoso com suas lendas e suas tradições. A tradição do leste europeu é perigosa, traz noções de selvageria, magia e maldições.

Ambos acabam se apaixonando por Edwige, enquanto a mesma se apaixona por Gregoriska e acaba montando um plano de fuga com ele. Entretanto, as coisas dão errado, e Gregoriska acaba matando o irmão, Kostaki. Kostaki acaba voltando como vampiro, atormentando as noites de Edwige. Ao comentar sobre as situações que tem passado com Gregoriska, ambos concordam que só pode se tratar de um vampiro. Gregoriska pede para que Edwige confie nele, que ele teria a solução. Em uma luta que envolve diversos elementos místicos, como uma espada antiga e solo sagrado, Gregoriska acaba morrendo ao matar o irmão novamente. A explicação para a vampirização de Kostaki é dita pela princesa Brankovan: "A linhagem dos Brankovan foi amaldiçoada até a terceira e quarta gerações, porque um

[73] *Ibidem*. p. 139.
[74] *Ibidem*. p. 141.

Brankovan matou um padre"[75]. Esse conto adiciona destaque a um elemento que é pouco explorado nos outros dois. O elemento religioso, aqui, se torna muito forte, principalmente no ato da morte de Kostaki, e na maldição de se ter assassinado um padre. O que em "A família do Vurdalak" é mencionado quando Marquês de Urfé percebe que a filha da família não está com suas correntes religiosas no pescoço, é retomado e utilizado de forma mais forte em "A dama pálida", ao recorrerem aos monges e aos símbolos sagrados para terminarem de vez com a maldição que abatia os Brankovan.

Neste primeiro capítulo procurei apresentar três contos importantes da primeira metade do século XIX. A escolha desses três contos não foram aleatórias. São contos que, de certa forma, inseriram questões que seriam repensadas, utilizadas, debruçadas e que ajudariam a compor uma gama de elementos para a construção do mito moderno do vampiro. Essas três histórias, inclusive, devem ser pensadas como um conjunto de obras que foram fruto de sua época, através de transformações. A degeneração da tradição, a necessidade do apelo à razão, o oriente europeu como local nebuloso que deve ser temido, a religião como aquela a quem, unida da ciência, poderia salvar o século da completa decadência, são conceitos que foram geridos nestes contos e trabalhados de forma árdua por Bram Stoker.

[75] *Ibidem*. p. 173.

CAPÍTULO 2
Bram Stoker e a sua interpretação do vampiro.

No capítulo 1 desta monografia tentou-se compreender alguns caminhos percorridos pela tradição das histórias de vampiros nos séculos XVIII e XIX. Entre os textos analisados estavam tanto tratados com caráter mais "científico" sobre casos de vampirismo no século XVIII, bem como algumas obras sobre esses personagens publicadas principalmente na Europa Oriental, em países como Inglaterra, França e Alemanha. Nestes textos, podemos encontrar características recorrentes nas histórias de vampiros além de sua sede por sangue e por tomar a vida do outro: a palidez, a ligação com as tradições do Leste Europeu, as fraquezas e suas vítimas que são preferencialmente mulheres. Tais histórias compuseram uma espécie de "estrutura de atitude e referências" para que, em 1897, Bram Stoker compusesse sua própria narrativa do vampiro. Para Said, havia algo de "sistemático" nos Impérios da Inglaterra e da França – e, mais tarde, de forma diferente, no Império americano – criam um tipo de "estrutura de atitudes e referências" que guiam seus escritores. Para Said, praticamente não havia discordância nessas estruturas e havia praticamente uma unanimidade de que haviam raças que deveriam ser dominadas por serem inferiores, e que "apenas uma raça merece e tem conquistado sistematicamente o direito de ser considerada a raça cuja principal missão é se expandir além de seu próprio domínio"[1].

Diversas características apresentadas nos contos anteriormente observados – "O Vampiro", escrito em 1818 de John Polidori (1795-1821); "A Família do Vurdalak" em 1847, escrito por Alexei Tolstoi (1817-1875); e "A dama pálida" em 1849 por Alexandre Dumas (1802-1870) – estão presentes no romance *Dracula*. Bram Stoker era leitor dessas histórias de horror e para compor e escrever sua obra mais conhecida pesquisou por muito tempo. Em sua biblioteca particular foram encontradas diversas obras sobre vampiros, bem como vários manuais sobre degenerescência[2]. Tanto os manuais e tratados do século XVIII que foram citados no capítulo anterior, livros de folcloristas, como uma grande quantidade de escritos sobre criminosos, como é o caso dos escritos de Cesare Lombroso[3] (1835-1909), serviram como

[1] SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 104.
[2] SILVA, Evander Ruthieri Saturno da. *Degeneracionismo, variação racial e monstruosidades na literatura de horror de Bram Stoker (1847-1912)*. 2016. 292 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. p. 26.
[3] Lombroso foi psiquiatra, antropólogo e criminologista. Através de seus estudos surgiram noções de delinquência hereditária, bem como a raça e os tipos físicos alterariam as noções de civilização e criminologia de pessoa para

uma base importante para a literatura do *fin-di-siècle*[4], que Stocker fez da figura do vampiro. Neste capítulo, meu objetivo será compreender como Bram Stoker releu e se apropriou dessas narrativas, a partir de um determinado contexto histórico do qual fazia parte. Como, a partir de medos e tensões sociais típicas de seu tempo, o criador do *Drácula* revisitou e recriou essas narrativas.

I – O Romance de Bram Stoker

Em linhas gerais, a narrativa do romance *Drácula* consiste na história de um corretor de imóveis, Jonathan Harker, que viaja para o Leste Europeu após ser contratado por um aristocrata da Transilvânia para comprar-lhe uma casa em Londres. Ao longo da narrativa, o leitor – e o protagonista – vão descobrindo que este aristocrata, de nome Drácula, era um vampiro e sua intenção, ao se mudar para Londres, era conseguir pôr em prática o plano de transformar os habitantes da capital inglesa em seres como ele. Após desconfiar da verdadeira natureza do Conde, Harker sente uma grande preocupação de que Londres, um dos corações culturais, político e econômico da Europa Ocidental, fosse assolada por esse mal, um mal "estrangeiro", oriundo de um Leste distante. Temeroso diante dessa ameaça, ele, com a ajuda de algumas pessoas ligadas à primeira vítima de Drácula em Londres, entre elas a jovem Lucy Westenra, decide parar o vampiro e evitar que o grande mal se alastrasse.

Entre os personagens principais da obra estão Drácula, o Conde que mora nos montes Cárpatos, na Transilvânia; Jonathan Harker, que vai até Drácula para lhe ajudar com os papéis de sua nova casa em Londres; Wilhelmina 'Mina' Murray, noiva de Harker, que posteriormente se torna Mina Harker; e Abraham Van Helsing, médico holandês que lidera o grupo na caça pelo vampiro. Os personagens secundários que compõem a narrativa são Lucy Westenra, melhor amiga de Mina e primeira vítima do Conde em Londres; Artur Holmwood, herdeiro de grande fortuna que passa a se chamar Lord Godalming, e noivo de Lucy; John Seward, e psicólogo que entra em contato com Van Helsing para que ajudasse no caso de Lucy que passa a desfalecer rapidamente após ser vítima do vampiro, do qual era pretendente; Quincey P. Morris, explorador americano, da região do Texas, também antigo pretendente de Lucy; e

---

pessoa. Lombroso escreveu e publicou em 1876 uma obra que procurava caracterizar aqueles que poderiam ser perigosos para a sociedade, denominada como *O Homem Delinquente.*

[4] Nome dado à literatura do final do século XIX principalmente inglesa, ajudando a constituir a literatura de horror e a literatura de crime. (SILVA. *op. cit.* p. 167).

Renfield, paciente de John Seward no hospício e que tem crises constantes por estar sob influência de Drácula. Destes personagens citados, os narradores são Jonathan Harker, Mina Murray e John Seward. Em alguns momentos do romance cartas de Lucy e de Quincey são utilizadas na história; Van Helsing tem suas falas transmitidas pelas narrações dos outros personagens. O próprio Conde Drácula, entretanto, não conta sua história e não possui ponto de vista, ou voz, sendo silenciado ao narrarem os acontecimentos da narrativa.

Ao se observar a estrutura da obra, percebemos que a história não é contada por apenas um narrador em primeira ou por um narrador onisciente (em terceira pessoa). Toda a história é construída através de cartas, relatos de diários, notícias de jornal, escritas e coletadas principalmente por Mina, que ocupa o papel de secretária do grupo, ponto que será melhor abordado no capítulo seguinte. Desde o começo do romance é amplamente difundido o uso de objetos modernos para o período, como telégrafo, máquina de escrever e as estações de trem por onde Jonathan Harker passa até chegar aos Cárpatos. Tal narrativa já indica uma das características fundamentais do romance de Stoker, o que faz com que a forma de escrita do autor seja diferente de outros escritores do período vitoriano. Como afirma Andrezza Christina Rodrigues, isso se dá porque sua narrativa assumia ares detetivescos, induzindo o leitor a descobrir do que se trata a história[5], como as coisas aconteceram e de que forma os personagens viram acontecer. Ao percebermos narrativas do mesmo período, como *O Retrato de Dorian Gray*, de 1890, escrito por Oscar Wilde (1854-1900), na qual um homem encontra a imortalidade após perceber que sua pintura envelhece e recebe seus pecados em seu lugar, notamos que a narrativa de Bram Stoker possui uma linearidade diferente dos romances do qual estamos acostumados, no qual é necessário que o leitor monte a narrativa da história através de cartas, não de um narrador.

Em outros romances de horror do século XIX, tais como podemos citar *O Médico e o Monstro* (1886) de Robert Louis Stevenson (1850-1894) ou *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley (1797-1851), notamos que a narração se inicia com um narrador contando uma história a um interlocutor, e em seguida a história se desdobra com os personagens e os acontecimentos. Em *Drácula* temos quatro narradores, e os acontecimentos não ocorrem, muitas vezes, na ordem linear. O que há em um diário, por vezes é completado com o que está escrito em uma carta no capítulo seguinte.

---

[5] RODRIGUES, Andrezza Cristina Ferreira. *Drácula, um vampiro vitoriano: O discurso moderno no romance de Bram Stoker*. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. p. 17.

Contendo uma narrativa diferente, um personagem principal que não tem voz no próprio livro em que o título leva seu nome, a história que Bram Stoker escreveu sobre o Conde da Transilvânia estaria entre os principais livros do século XIX. Diversas de suas ansiedades e receios se encontram presentes no livro, como o temor pela autonomia feminina, ou pela entrada de estrangeiros no território britânico. Alguns desses temas, como o medo dos estrangeiros no país em que havia escolhido para morar e o local onde essas pessoas ocupavam em Londres, a modernidade em confronto com a tradição e as classes que predominavam nessa sociedade são alguns dos temas que iremos nos debruçar ao longo deste capítulo.

II – Stoker, um homem de fronteiras

Bram Stoker (1847-1912) foi funcionário público, jornalista e escritor. Sua primeira obra, de nome *The Primrose Path*, foi publicada em 1875. Das obras mais conhecidas de Bram Stoker, além de *Drácula*, podemos citar *The Snake's Pass* (1890) e *The Jewel of Seven Stars* (1903). Nascido na Irlanda, ele se mudou para a Inglaterra para ser jornalista. Escrevia críticas literárias com Sheridan Le Fanu (1814-1873), autor de *Carmilla* (1872), romance sobre uma vampira que atraía somente vítimas mulheres e de grande importância para a construção e elaboração de *Drácula* e para os vampiros que viriam em seguida. Acabou se tornando secretário de Henry Irving, renomado ator do período, no Lyceum Theatre[6]. Seu círculo social estava basicamente ligado a outros escritores que frequentavam o Lyceum e alguns círculos de cavaleiros e literatos, que eram frequentados por escritores importantes como Oscar Wilde[7].

Como demonstram algumas biografias do escritor, seu local social era ambíguo. Apesar de pertencer a uma família de classe média na Irlanda, Evander Ruthieri Silva afirma que Bram Stoker estava nas margens em Londres pelo seu local de nascimento[8] devido aos grandes problemas políticos que ligavam Inglaterra e Irlanda. Durante o século XIX, inclusive durante a vivência do escritor em Londres, havia um sentimento anti-irlandês no centro urbano, baseado nas diversas desavenças religiosas e políticas entre os dois países, Irlanda e Inglaterra. Não somente isso, uma série de "pressupostos biológicos" fazia com que ingleses desacreditassem da nação irlandesa (e em diversas outras), em um momento em que há uma série de estudos

[6] SILVA. *op. cit.*, p. 84.
[7] Oscar Wilde foi um importante escritor do final do século XIX. Escreveu diversas peças de teatro e vários livros e contos. Entre suas principais obras estão O Retrato de Dorian Gray e O Príncipe Feliz.
[8] SILVA. *op. cit.*, p. 85.

raciais em vários campos de conhecimentos, dedicados principalmente a "compreender e naturalizar a diferença"[9] entre os diferentes grupos humanos, exaltando um ideal cultural ligado à hegemonia inglesa e de alguns outros impérios importantes, como França e Alemanha. Os ingleses, no geral, temiam que a presença desses imigrantes retirasse seus empregos, alterassem suas culturas e as formas como os mesmos conduziam seus trabalhos. Por conta das diversas disputas econômicas e políticas entre os dois países, Inglaterra e Irlanda, ser um irlandês vivendo na Inglaterra era algo desconfortável. Um dos maiores periódicos ilustrados com teor cômico da Inglaterra, chamado *Punch*, mantinha em suas páginas representações de irlandeses perigosos e facilmente irritáveis[10]. A imagem dos irlandeses que era apresentada à sociedade londrina era essa: os irlandeses eram perigosos.

[9] *Ibidem.* p. 42.
[10] *Ibidem.* p. 58.



Imagem 1: "O Vampiro Irlandês" (The Irish Vampire. In: *Punch*, 24 de outubro de 1885.)

De acordo com Silva, essa imagem representa algo comum entre as edições da Punch: a crítica ao povo irlandês através de figuras monstruosas ou seres considerados inferiores na cadeia evolutiva, como macacos e gorilas. Para Silva, o monstruoso morcego personifica as feições de Charles Stewart Parnell, político nacionalista. Em suas asas, o morcego traz os escritos *National League*, uma "organização nacionalista originalmente criada em 1879 e dedicada a promover campanhas favoráveis à autonomia política irlandesa e reformas agrárias

e econômicas"[11]. O morcego ataca "Hibernia", a própria Irlanda, que se encontra "à mercê dos ataques noturnos (e republicanos) do vampiresco Parnell"[12].

O olhar sobre os irlandeses como um "outro", diferentes e "inferiores" aos ingleses não era uma imagem atípica no contexto histórico da Europa em finais do século XIX. Segundo a historiografia sobre as últimas décadas desse século naquele continente, a imposição do "Outro" como inimigo foi uma tática recorrente, utilizada durante os anos de Imperialismo nessas nações. Como afirma Edward Said em seu livro *Cultura e Imperialismo*[13], a noção do "outro", que teria se iniciado desde o começo das grandes navegações, primeiro momento de expansão e contato dos europeus com outros povos, outras culturas, no além-mar, a única coisa que não mudou foi a ideia de que existe a separação entre "nós" e "eles"[14]. Dentre alguns autores, que se inserem explicitamente na ótica imperialista temos, por exemplo, Henry Rider Haggard (1856-1925), que escreveu *As minas do rei Salomão* (1885) e *Ela, a feiticeira* (1887) e Rudyard Kipling (1865-1936), autor de *O livro da selva* (1894). Entretanto não somente esses autores podem ser considerados imperialistas. Como Edward Said escreve em seu livro, podemos encontrar detalhes imperialistas em autores como Jane Austen (1775-1817) e Charles Dickens (1812-1870). Estes autores estavam lendo obras e jornais escritos a partir de uma visão de Império positiva para eles. O Império inglês muitas vezes, durante o XIX, para seus próprios habitantes, significava a salvação para os que estavam por fora do grande contrato que era aquela sociedade. Ao escrever sobre Joseph Conrad (1857-1924), autor de *Coração das Trevas* (1900) e *Nostromo* (1904) Said afirma que ele era um homem "cuja visão ocidental do mundo não ocidental está tão arraigada a ponto de cegá-lo para outras histórias, outras culturas e outras aspirações"[15], e grande parte de outros escritores podem ser inseridos nesse argumento. Ao dizer que Conrad pode, paradoxalmente, ser imperialista e anti-imperialista, Said quer nos mostrar, através de seus argumentos, que os autores estão cercados por visões e narrativas que transformam o Império de onde vieram – no caso, o Império inglês – em um poderoso lugar. Said afirma que Conrad era progressista ao "apresentar com destemor e pessimismo a corrupção autoconfirmadora e autoenganosa do domínio ultramarino", mas era muito reacionário ao compreender que a África ou América do Sul poderia "ter uma história ou uma cultura independentes, que os imperialistas abalaram violentamente, mas pela qual foram, afinal,

[11] SILVA, *op. cit.*, p. 59.
[12] *Ibidem.* p. 62.
[13] SAID, *op. cit.*
[14] *Ibidem.* p. 28.
[15] *Ibidem.* p. 19.

derrotados"[16], pois Conrad, de toda a forma, bem como Jane Austen, Charles Dickens, Haggard ou Kipling estavam inseridos em uma lógica imperial.

O racismo está intrinsecamente ligado ao Imperialismo. Os dois discursos estão ligados através do sentimento de superioridade ao "outro. A intenção é externalizar o vilão[17], e as teorias racistas surgidas ao final do século XIX auxiliam nesse debate, demonstrando que os brancos eram superiores e os negros, japoneses, chineses, e grande parte das nacionalidades orientais, eram considerados perigosos. De certa forma, podemos perceber que os discursos construídos no período do século XIX sobre Raça e Ciência afetaram a forma como Bram Stoker conduziria sua obra dali em diante. Como afirma Evander Ruthieri, "as marcas do cientificismo na produção literária de Stoker deixam claro que o anglo-irlandês possuía um ávido interesse por campos díspares da ciência oitocentista, como a medicina alienista e a antropologia criminológica"[18]. Não somente em *Drácula*, como em *The Jewel of the Seven Stars*[19], podemos notar que a construção dos personagens de Stoker ligavam tanto tradições antigas da literatura, como vampiros e múmias resgatadas por aventureiros, com tradições novas, como a criminologia e a arqueologia, acrescentando também os discursos de determinismo biológico[20] e as ansiedades com as quais o Império Britânico estava preocupado.

A hegemonia e o poderio do Império Britânico pareciam estar, acima de tudo, comprovados. Suas diversas colônias espalhadas pelo globo, sendo considerados por esses intelectuais o principal "modelo de civilização" juntamente com a França, fazia com que a Inglaterra se sentisse como possuidora de uma autoridade diante dos outros Impérios e colônias. Ainda como afirma Said, "a Inglaterra, evidentemente, é uma classe imperial por si só"[21], tão grande e tamanho o poderio britânico eram no século XIX, e como suas próprias narrativas tiveram papel fundamental para a construção e manutenção do Império. Entretanto, durante o século XIX e a partir da experiência de tratados de independência, como foi a Independência dos Estados Unidos em 1776, ou das diversas revoltas, como exemplo da Revolução Haitiana, que ocorreu entre 1791 e 1804, e a emergência de uma nova cultura de pensamento por parte de intelectuais e literatos, a preocupação de que o Império Britânico pudesse sofrer

---

[16] *Ibidem*. p. 19.

[17] BRANTLINGER, Patrick. "Imperial Gothic - atavism and the Occult in the british adventure novel 1880-1914". *In*: *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914.* Ithaca: Cornell University Press, 1988. [Kindle Edition].

[18] SILVA, *op. cit.*,. p. 43.

[19] A Jóia das Sete Estrelas.

[20] O determinismo biológico é a área que supõe que os genes e a biologia de cada ser humano alteram suas noções culturais. Relacionada ao trabalho de Lombroso, o determinismo biológico foi importante no final do século XIX pois auxiliava e dava suporte na manutenção da hegemonia britânica sobre suas colônias.

[21] SAID, *op. cit.*, p. 25.

consequências que enfraquecessem seus projetos imperiais e sua influência internacional assustava uma parte conservadora desses escritores e pensadores. Segundo Ruthieri, "o *fin-de-siècle* não foi apenas um momento demarcado de sensação de instabilidade política e social, anarquia sexual e crise moral", mas o contexto de produção da obra de Stoker também se caracterizava como um "período em que a multiplicidade de atores históricos visou fazer uso da cultura escrita para reivindicar seu protagonismo no cenário urbano"[22].

Além do local do estrangeiro ou do pertencimento irlandês no Império Britânico, outra das preocupações de Bram Stoker, que nos são apresentadas ao longo de seu caminho como escritor, é o pertencimento e a emancipação da mulher na sociedade inglesa. Além das personagens femininas em Drácula que já denunciam essa preocupação, dois dos seus romances, *The Jewel of Seven Stars* (1903) e *The Lair of White Womb* (1911), tem antagonistas femininas que demonstra esses receios de Stoker. Silva nos mostra que nas duas obras citadas, as personagens femininas principais são da nobreza e demonstram o medo pela emancipação feminina[23].

As disputas por protagonismo durante o final do século XIX estavam espalhadas não somente pelo território europeu. O século XIX, e principalmente suas últimas décadas, foi um momento em que diversas nações buscavam por seus projetos de governo, desenvolvendo uma série de disputas no qual letrados e intelectuais discutiam os rumos que a nação deveria tomar. Os palcos dessas disputas, geralmente, eram os jornais, folhetins e a própria literatura. Bram Stoker está inserido neste contexto. Estando ligado diretamente à cultura letrada, principalmente por seu trabalho no teatro como por suas obras já escritas, suas opiniões e suas ideias podem ser demonstradas a partir de interpretações de suas obras. *Drácula* possui importantes elementos para compreendermos os pensamentos e sentimentos desse autor, e o que era passado para aqueles que liam suas obras e acompanhavam seu trabalho. Ao constatar esse sentimento, podemos pensar o momento e o local de fala de Bram Stoker. O local de fala de Stoker nos ajuda a perceber como o mesmo relê e reescreve as histórias de vampiros, como esse ser pode representar os medos de Bram Stoker.

Compreender a biografia e o contexto do autor é necessário para compreendermos suas aspirações e suas leituras, bem como compreender suas escolhas como autor. A literatura é construída através de escolhas, e essas escolhas são tomadas a partir do momento e do contexto

[22] SILVA. *op. cit.* p. 11.
[23] *Ibidem.* p. 101.

em que o autor está inserido. No caso de Bram Stoker, muito do que ele escreveu está inserido em um momento de ansiedade políticas e receios quanto ao futuro.

III – A caracterização de Drácula, o aristocrata estrangeiro do Leste.

Bram Stoker, como já mencionado, era leitor das histórias tradicionais de vampiros. Trabalhou com Sheridan Le Fanu, tinha uma vasta biblioteca e foi pesquisador assíduo para constituir seu personagem, frequentando o Museu Britânico para suas pesquisas sobre Drácula[24]. Os indícios são que, como já foi descrito, o mesmo se utilizou tanto dos manuais e tratados do século XVIII como das histórias do início do século XIX. A proposta, então, é entender não como os vampiros das narrativas do século XVIII e XIX "evoluíram" até o *Drácula* de 1897, mas como, a partir de um novo contexto histórico e artístico, Stoker leu e ressignificou essas histórias para escrever seu próprio romance.

Algumas características, entre semelhanças e rupturas, podem ser observadas entre as histórias da primeira e da segunda metade do século XIX. Características essas que se tornaram comuns nas histórias de vampiros, e outras características que foram substituídas ou abandonadas por já não fazerem sentido no momento em que as histórias foram escritas. Ou seja, não se trata de uma estrutura evolutiva, mas de um percurso das leituras – historicamente datadas – que foram sendo produzidas sobre o vampiro. O que estou disposta a discutir durante este trabalho são alguns dos elementos presentes na construção do vampiro "moderno", aquele que foi sendo elaborado ao longo do XIX e que culmina na figura de Drácula, de Stoker.

Dito isso, alguns pontos são interessantes de serem percebidos para tratarmos as questões colocadas por Bram Stoker em *Drácula*. A permanência de características importantes como a classe social dos vampiros, o território onde se passam suas histórias, seus ideais enquanto seres mortos-vivos e suas relações com suas vítimas e com o sangue são importantes para compreendermos a caracterização e as representações que Stoker se utilizou das histórias anteriores sobre vampiros.

1 – O vampiro aristocrata

[24] *Ibidem.* p. 97.

Assim como nas histórias de vampiros do início do século XIX, a riqueza e a aristocracia dessas criaturas permanecem presentes ao observarmos *Drácula*. O vampiro é uma metáfora para aquele que retira algo de alguém para que ele mesmo possa viver. Ou seja, em termos gerais, ele pode ser entendido como um "explorador", ele retira dos outros para que possa viver, ele explora a vida dos outros para que ele mesmo tenha sua vida. Ele pertence a uma ordem antiga e sua proeminência social, seu status e hierarquia são mantidos pela tradição. Uma posição social de caráter "hereditário", uma nobreza ligada metaforicamente ao "sangue" nobre. Podemos dizer, em termos gerais que depois dos processos revolucionários do século XVIII, especialmente a Revolução Francesa, e a ascensão, no século XIX, de uma nova ordem política e econômica na Europa, entre elas a ascensão do mundo burguês e capitalista, a aristocracia perdeu bastante espaço dentre as camadas mais importantes das sociedades, como escreve Eric Hobsbawm[25]. A burguesia passava, então, a ser importante para o desenvolvimento social e econômico, e mesmo que as duas classes coexistissem amigavelmente, a periculosidade de uma aristocracia cheia de vícios demonstrada, por exemplo, por Polidori com seu vampiro Lord Ruthven, ganha espaço na literatura e é representada fortemente na figura do Drácula, de Stoker. No conto de Polidori, de 1819, a figura do nobre representava a periculosidade de uma nobreza que se deixava influenciar por seus vícios e sua boêmia.

No romance *Drácula*, de 1897, novamente temos a figura do aristocrata sendo resgatada, mas agora do aristocrata estrangeiro, que tinha características que se assemelhavam a um criminoso, com olhar cruel, e uma postura perigosa para os pertencentes do Império inglês. Diferentemente da nobreza estrangeira que ainda detinha grande parte dos poderes sob a nação, a nobreza inglesa era controlada; a regência não se encontrava nas mãos de um rei, mas nas mãos de um parlamento, com uma família real com bem menos poder político do que nos países vizinhos que ainda possuíam a antiga regência. As vítimas do Conde Drácula e as vítimas de Lord Ruthven são jovens ricas, que possuem proteção, mas isso não impede que o vampiro se insira na vida dessas jovens. O perigo do vampiro, daquele aristocrata estrangeiro, no século XIX, parecia ser o de que ele acabasse se inserindo na sociedade rica inglesa, seja no quarto de jovens moças, seja nos círculos sociais dos cavaleiros de Londres. No período em que *Drácula* é escrito a nobreza inglesa se encontra com menos poder do que a burguesia, que ascendeu de posição social ao longo do século XIX, O fato do personagem de Conde Drácula ser um nobre estrangeiro incomoda não somente por ser um nobre, mas por ser principalmente estrangeiro. Se antes, no início do século, o perigo era que um nobre deixasse se atrair por vícios e a

[25] HOBSBAWM, Eric J.. *A Era das Revoluções*: 1789-1848. 33. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

degeneração, representadas pela figura do vampiro boêmio de Polidori, ao final do século a maior preocupação é que alguém de uma tradição antiga, com um tipo antigo de poder, se inserisse em Londres ainda mantendo essa posição de poder. Ou seja: Drácula é uma criatura perigosa por ter poder e ser um estrangeiro. Grande parte dos estrangeiros que chegavam à Londres iam como trabalhadores, mas não Drácula, que procura entrar na sociedade como Conde.

Temos uma segunda figura aristocrática em Drácula, que é um dos pretendentes de Lucy e se torna seu noivo, Artur Holmwood. Artur assume o lugar de Lorde Godalming após herdar o título de seu pai. O que torna Artur diferente de Drácula então? Porque uma figura aristocrática é bem aceita durante a narrativa e a outra não? Podemos começar pensando pelo fato de que Artur já era membro da aristocracia local inglesa; enquanto Drácula, o Conde, era ele mesmo identificado como estrangeiro, o "outro", alguém que não pertence ao mundo aristocrático britânico e é visto por maus olhos. Podemos até considerar que, com a aceitação sofrida por Artur e a exclusão sofrida por Drácula, Stoker começa a fazer seu debate conciliador entre o que pode e o que não pode ser aceito dentro do Império, por questões de segurança. Conde Drácula, ao ouvir as características da casa que Harker havia lhe comprado, afirma se alegra da casa ser antiga e grande, pois ele mesmo vem de uma família antiga[26], e, ao contar sobre sua ascendência, narra que é um Szekely, e que pode ser orgulhoso pois em suas veias "corre o sangue de muitas estirpes bravas, que lutaram pelo poder com fúria leonina"[27]; e é neste momento que Drácula evoca o parentesco de seus antepassados com Átila, o huno. Drácula evoca todos os seus antepassados com orgulho de seu pertencimento, e demonstra, com sua fala, que tem orgulho de ser da nobreza através do sangue de homens e guerreiros tão bravos. Entretanto, se tratando de Artur, as únicas menções à suas origens nobres são quando há a notícia de que seu pai não se encontra bem de saúde, com a afirmação de que ele é "o ilustre Artur Holmwood, filho único do Lord Godalming"[28], e ao precisarem de recursos econômicos na empreitada contra o Drácula. Porém, retornando ao conto "O Vampiro", Lord Ruthven detém um título de nobreza, assim como Aubrey e sua irmã, porém é um nobre que insiste em ser boêmio, é atraído aos locais de má fama, com jogos e bebida, e sua grande fortuna é sempre gasta em jogos de azar e dando esmola a pessoas degeneradas[29].

---

[26] STOKER, Bram. *Drácula: O Vampiro da noite*. São Paulo: Martin Claret, 2013. Tradução de: Maria Luísa Lago Bittencourt. p. 39.
[27] *Ibidem*. p. 45.
[28] *Ibidem*. p. 91.
[29] ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *O vampiro antes de Dracula*. São Paulo: Aleph, 2008. p. 56.

2 – O Vampiro do Leste

Outro ponto que Bram Stoker vai utilizar da tradição do vampiro do início do XIX, "O Vampiro" (1818), "A Família do Vurdalak" (1847) e "A dama pálida" (1849), é o contato e a relação dos personagens desses romances com o Leste Europeu. No romance de Bram Stoker, o castelo do Conde Drácula se localizava nos montes Cárpatos, na Transilvânia, sendo sua família bastante antiga na região[30], como mencionado, e evoca seus antepassados. No conto "O Vampiro", de Polidori, ao mencionar como os personagens entram em contato com a parte oriental da Europa, a estratégia é se utilizar de uma viagem feita entre amigos; essas viagens eram bastante comuns entre os jovens de uma classe mais elevada, para que os mesmos se educassem e conhecessem o continente. No conto de Tolstói, "A Família dos Vurdalak" o contato com o oriente vem através do emprego de Marquês de Urfé como diplomata. No conto de Dumas, "A Dama Pálida", a protagonista já se encontra na parte oriental da Europa e já conhece as histórias contadas sobre os vampiros, onde afirma que são tradições estranhas para as populações do resto do continente, mas não para eles que convivem com isso[31]. O vampiro, ao longo de sua tradição como personagem da literatura, se encontra ligado ao Leste Europeu, mas seria somente em razão da origem de suas lendas? Como demonstrado no primeiro capítulo, grande parte das lendas orais sobre essas criaturas foram mantidas e transmitidas através do contado do Oeste com o Leste Europeu. Pode-se interpretar através desses dados que o vampiro manteve sua ligação com o Leste Europeu não somente pela força com que suas lendas ainda resistiam na região, mas principalmente pelos sentidos atribuídos a ele: o vampiro é um personagem exótico, que possui uma atração diferente da comum e suscita a atenção daqueles que estão em sua presença. O vampiro de Polidori, Lord Ruthven, é um homem em nada bonito, mas é envolvente e exótico, e a atenção das damas caem sobre ele[32]; quando Sdenka, a vampira da história "A família do vurdalak", é transformada, se torna sedutora e aparentemente "mais madura" tentando provocar o Marquês de Urfé, como se traços fossem animados por uma energia selvagem[33]; e em "A dama pálida", apesar de não ser descrito como "atraente" ou "exótico", Kostaki recebe uma descrição como um homem rebelde, de hábitos selvagens[34],

---

[30] STOKER. *op. cit.*, p. 39.
[31] ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *op. cit.*, p. 133
[32] *Ibidem*. p. 53-54.
[33] *Ibidem*. p. 124.
[34] *Ibidem*. p. 139.

nunca tendo tido educação nas regiões oestes da Europa, diferente de seu irmão, que é considerado educado. Por fim, a característica que todos esses personagens carregam, juntos, além do fato de pertencerem ou terem ligação com o Leste Europeu, é o fato de serem tratados como "exóticos", ou "estranhos", trazendo a ideia de que a característica que os conectam ao Leste Europeu seria exatamente a parte exótica, os modos diferentes e não reconhecidos pelo Oeste Europeu.

Muito pode se especular sobre essa relação entre a Europa Ocidental e a Europa Oriental. Por que tantas ressalvas e tanto medo dos povos do Oeste Europeu para com o Leste? Quais os perigos que se encontram na parte Oriental da Europa? A grande maioria das histórias orais sobre os vampiros e os tratados escritos no século XVIII remetem à essas regiões que, conforme aparecem na literatura, recebem adjetivos como "atrasados"[35], "selvagens", "inexploradas", com pessoas "incultas". Porém, no caso de Drácula, podemos pensar as relações entre as ansiedades e temores sobre Oriente e Ocidente, que atingiu inúmeras camadas sociais e debates no período em que Stoker esteve vivo. No caso de *Drácula*, romance escrito no contexto do Imperialismo Britânico podemos pensar as relações entre as ansiedades e temores sobre Oriente e Ocidente, que atingiu inúmeras camadas sociais e debates no período em que Stoker esteve vivo. Patrick Brantlinger, em *Rule of Darkness, British Literature and Imperialism 1830-1914*[36], procura demonstrar como o Império Britânico esteve ligado à sua literatura ao construir uma visão do Leste Europeu. Em seu texto, o autor afirma que o imperialismo racista e agressivo passa a crescer, principalmente, a partir da década de 1870. Para o autor, o discurso imperialista é inseparável do racismo. A dominação cultural, econômica ou política, que se encontra na base de ambas as práticas, se tornavam cada vez mais dogmáticas ao se notarem o perigo de outros impérios[37]. Em Drácula ainda há o agravante do medo do imperialismo reverso, de que a invasão do Império ocorresse por meio dos "outros", daqueles estrangeiros que não eram bem visto, e a população do Império se tornasse selvagem.

Ao partir para o Leste, tudo é estranho para Harker. Ele percebe as coisas conforme avança com o trem e faz as paradas pelas cidades tanto com fascínio como com medo, e podemos notar novamente o exótico contra a aversão em uma narrativa sobre vampiros. Quando desembarca em Klausenburgh, na Romênia, Harker escreve em seu diário que comeu um prato

[35] Tanto no início do século XIX, com os contos de Tolstói e de Dumas como ao final com Drácula, a palavra "atrasado" para se referir ao Leste Europeu é utilizada diversas vezes.
[36] BRANTLINGER, *op. cit.*
[37] *Ibidem.*

que era "muito saboroso, porém provocador de sede"[38]; ao se aproximar dos Cárpatos, escreve que as florestas eram maravilhosas, com cores lindas, reunidas em uma belíssima região, mas utiliza a palavra imponente para descrever o monte[39]. Em sua maioria, ao se tratar de escrever sobre o Leste, Harker jamais escreve somente sobre as qualidades dos locais por onde passa, e sua fala é repleta de adjetivos que demonstram que, por mais que seja um local bonito com diversas coisas interessantes, é um lugar poderoso e perigoso. De certa forma, conforme escreve Brantlinger ao tratar das narrativas que se aventuravam a narrar as viagens de exploradores, o sentimento com o estrangeiro e com as regiões afastadas do Oeste Europeu eram essas: de poder e perigo. Como escreve Said em seu livro *Orientalismo*:

> "O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, ideia, personalidade, experiência contrastantes"[40].

Assim como o Oriente ajuda a formar a imagem do Ocidente através das diferenças, o Ocidente ajuda a construir a imagem do Oriente através de suas literaturas e do Imperialismo. Said escreve ainda sobre como esse discurso produzido por esses escritores, poetas e teóricos, distancia ainda mais o Oriente do Ocidente, onde o Orientalismo se torna "um estilo Ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente"[41]. O Leste Europeu se encontra dentro desse discurso Orientalista qual se refere Said: o Leste Europeu é um local estranho aos olhos do Império Britânico, e através de técnicas de discurso poderia ser controlada e temida.

3 – Os territórios na narrativa de Stoker

A questão do território é um ponto importante para a construção narrativa de Drácula. A maior preocupação com a inserção do vampiro em Londres é que a grande cidade vá sofrer um colapso e não será mais a cidade próspera de que Harker e seus cidadãos tanto se orgulham. Em todos os momentos Harker se preocupa com o que poderia acontecer se Drácula entrasse no território inglês e carregasse com ele o suposto mal do Leste Europeu. Ao descrever os locais

---

[38] STOKER. *op. cit.*, p. 15.
[39] *Ibidem.* p. 21-22.
[40] SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. p. 28.
[41] *Ibidem*. p. 29.

por onde passa, Harker é muito atencioso aos detalhes. De início, descreve que vaga "por um país repleto das mais variadas belezas"[42], mas conforme avança rumo ao seu destino, refere-se às mulheres como "ao longe pareciam bonitas, mas eram desajeitadas junto da cintura"[43] e, ao citar os eslovacos, descreve-os como:

> "mais incultos do que os outros, com seus grandes chapéus de vaqueiros, suas grandes calças balofas de um branco turvo, camisas de linho branco e enormes e pesados cintos de couro, de quase 30cm de largura, enfeitados em toda a extensão da superfície com tachas de metal"[44].

Ao narrar o contexto no qual se encontra a Transilvânia a partir de suas pesquisas, Bram Stoker, através de Jonathan Harker, procura especificar as nacionalidades que vivem por ali:

> "Entre a população da Transilvânia encontram-se membros pertencentes a quatro nacionalidades diferentes. Ao Sul os saxões, aos quais se misturam os valáquios que descendem dos dácios; magiares ao Oeste e "szekelys" ao Este e Norte. Penetrarei entre estes últimos, que alegam descender de Átila e dos hunos. Talvez tenham razão, pois, quando os magiares conquistaram o país, no século XI, encontraram os hunos já estabelecidos nele. Segundo o que li, todas as superstições em voga pelo mundo se concentram na ferradura dos Cárpatos, como se estes constituíssem o centro de alguma espécie de redemoinho da imaginação"[45].

Bram Stoker, pelo que se sabe através de seus diários de pesquisa para a construção do personagem Drácula e suas biografias[46], nunca visitou o Leste Europeu para a criação de seu livro. Entretanto, a partir de suas leituras e assim como faziam vários antropólogos da época[47] descreve aos seus leitores como era a região, através dos próprios diários de Harker. Com esses diários, também, expõe sua opinião sobre como eram os povos que ali habitavam. Se utilizando de palavras como "atrasados", "incultos", a dificuldade de locomoção, os trajes estranhos, mas ainda sim com as belas paisagens de árvores exóticas e os montes que se estendem pelo horizonte, Bram Stoker mantém uma linha tênue entre o exótico e o perigoso, tentando mostrar para seus leitores, também, os perigos deste contato com o exótico vindo de fora.

---

[42] STOKER, *op. cit.*, p. 17.
[43] *Ibidem*. p. 17.
[44] *Ibidem*. p. 17.
[45] *Ibidem*. p. 16.
[46] SILVA. *op. cit.*, 36.
[47] Como nos mostra Renato da Silveira em seu texto "Os selvagens e as massas" era comum que escritores como Voltaire e Georges Leclerc, Conde de Buffon, escreviam sobre populações das quais não conheciam e lugares que nunca haviam frequentado, bem como os chamados "antropólogos de gabinete" que fizeram o mesmo depois deles. SILVEIRA, Renato da. "Os selvagens e a massa: o papel do racismo científico na história da hegemonia ocidental". *In: Afro-Asia*, 23 (1999).

Ao dizer que ao pé dos Cárpatos se encontrava uma grande quantidade de nacionalidades, que remontavam principalmente heróis e vilões de guerra antigos, como Átila, por exemplo, e que ali parece haver um redemoinho de imaginação, Stoker liga a região com uma tradição antiga, já distante da realidade inglesa. Desde as primeiras histórias sobre vampiros, que circulam na Europa no século XVIII através de tratados e histórias orais e folclóricas, ou das histórias criadas por literatos no início do século XIX, a ideia de que a região do Leste Europeu contém um misticismo que se manteve firme durante os períodos em que o Oeste Europeu apresentava mais interesse ao modernismo transforma a região em um local perigoso na visão dos escritores britânicos, ligando a região a uma tradição pouco racional. A noção iluminista e racional que o século XIX adquire, pouco suporta a ideia de tradições não-racionais vindas de lugares afastados das cidades e da lógica moderna.

4 – Modernidade e Tradição em *Drácula.*

A tradição e a modernidade também são pontos escolhidos por Stoker ao narrar a história de Drácula. Ao procurar sua casa em Londres, o personagem afirma: "Eu mesmo provenho de antiga família e creio que morreria se tivesse de morar numa casa moderna"[48]. Drácula está ligado às tradições, ou seja, ao que é antigo. A escolha da expressão "morrer ao morar numa casa moderna" representa não somente sua aversão aos costumes ditos "modernos", como demonstra que o mesmo é uma criatura presa ao passado, algo que não é bem aceito ao costume inglês ou ao século que avança em busca do conforto através da tecnologia, como foi o século XIX. Um aristocrata do Leste, muito ligado ao passado, em descompasso com modernidade, preso ao poder oriundo da hereditariedade, ao mundo rural, ainda inadaptado à "civilização" tecnológica. Rodrigues escreve em sua tese:

> "O poder que Drácula possui em seus domínios não poderia ser levado a outros lugares. Esse poder era demarcado pelo espaço em que vivia, pois este estava ligado à tradições próprias de sua cultura que por momentos encontra-se com o passado inglês, momento este regido pela aristocracia"[49].

Ao se encontrar com Drácula, Harker logo percebe que o Conde fala inglês fluentemente, ao que Drácula responde que saberiam rapidamente que ele é um estrangeiro e

[48] STOKER, Bram. Drácula: O Vampiro da noite. São Paulo: Martin Claret, 2013. Tradução de: Maria Luísa Lago Bittencourt. P. 39.
[49] RODRIGUES. *op. cit.* p. 47.

afirma: "Aqui sou um nobre, um *boyar*; o povo me conhece e sou o amo. Mas um estranho em uma terra estranha é ninguém; os homens não o conhecem, e aqueles que não são conhecidos não são amados"[50]. O poder de Drácula, pelo menos aquele ligado ao ser poder político, se encontra em sua terra de origem, mas para que consiga realizar seus planos, é necessário que vá até a Inglaterra, para que seu poder como vampiro seja ampliado, para que ele domine aqueles que dominam.

Logo de início, mesmo na escolha sobre como a narrativa se desenvolveria, Stoker demonstra como a tecnologia e a modernidade são coisas importantes. Como aponta Rodrigues, através de câmeras fotográficas, máquinas de escrever, fonógrafos e as estações de trem, podemos reconhecer em sua escrita uma fascinação por essas tecnologias e como elas auxiliam positivamente no dia-a-dia da população[51]. Entretanto, Harker, enquanto escreve em seu diário, demonstra reconhecer o peso das tradições e do passado sobre o presente, ao dizer "Estamos hoje no turbulento século XIX, contudo, a não ser que meus sentidos me enganem, os velhos séculos tiveram e ainda tem poderes próprios que o simples modernismo não pode extinguir"[52]. Durante a obra, inclusive, ao utilizar o personagem de Van Helsing, a relação entre tradição e modernidade fica ainda mais explícita, sendo o personagem um médico e filósofo que se utiliza principalmente de elementos religiosos para conter o Conde. Ou seja: Van Helsing sabe como equilibrar a tradição, como os elementos religiosos que ele utiliza para diminuir o sofrimento de Lucy e para conter o Conde; e a modernidade, representados pelas gravações dos fonógrafos do Dr. Seward, que ele também utiliza, com o auxílio de Mina, para compreender quais seriam os planos de Drácula.

A figura de Van Helsing, como afirmam alguns críticos literários[53], seria a voz do próprio Stoker dentro da narrativa, e um dos motivos levantados para essas interpretações seria que ambos dividem o nome de Abraham e ambos são estrangeiros, dos que são bem aceitos e inseridos socialmente em Londres. Entretanto, a meu ver, Stoker se insere não somente como Van Helsing, mas como todos os outros homens britânicos e estrangeiros bem vistos dentro do Império, como Harker, Morris, Holmwood e Seward. Através desses personagens Stoker expõe seus sentimentos sobre como o estrangeiro, Drácula, deveria ser tratado, e como os homens deveriam agir para boa conduta. Expõe o que acha do Leste Europeu e o que pensa sobre os cidadãos americanos, no caso de Quincey Morris, e como eles deveriam ser. Quando precisa

[50] STOKER. *op. cit.*, p. 35.
[51] RODRIGUES, *op. cit.*, p. 18.
[52] STOKER. *op. cit.*, p. 52
[53] RODRIGUES, *op. cit.*, p. 18.

expor suas opiniões sobre os diversos assuntos tratados em *Drácula*, Stoker utiliza de todos esses personagens. Mina e Lucy (no começo da narrativa) representam o que Stoker imagina e acredita ser o ideal da mulher, aquela que é destinada a cuidar bem do homem da casa, uma boa esposa e boa mãe, que cuide bem da casa e que não deixe as obrigações externas (como um emprego público) atrapalhar suas atividades internas (seu marido), como será discutido no capítulo seguinte.

Brantlinger fala em seu texto de uma possível busca por religiosidade na segunda metade do século XIX, pois à medida que a ciência avançava e tornava as pessoas mais racionalistas e pragmáticas, há uma busca por apoio religioso, havendo uma necessidade de pesquisar e procurar apoio na telepatia e, principalmente, o espiritismo. Para Brantlinger, "Impelled by scientific materialism, the search for new searches of faith led many late victorians to telepathy, séances and psychic research. It also led to the far reaches of the empire, where strange gods and 'unspeakable rites' still had their millions of devotees"[54]. Nesse sentido, parece bem claro quando Bram Stoker caracteriza o médico da história, o doutor Abraham Van Helsing, e procura dialogar com essa necessidade de uma religião na vida das pessoas. Van Helsing é holandês, médico, e parte para Londres ao ser chamado por John Seward para que pudesse ajudar Lucy. É o médico que descobre a possível presença de um vampiro assombrando a jovem. Ao sair em busca de eliminar o vampiro, Van Helsing se utiliza tanto da ciência para pesquisar meios de derrotar a criatura, quanto da religião.

Mesmo que a religião esteja presente em outras narrativas sobre vampiros, como quando Edwige leva Gregoriska e Kostaki em "A Dama Pálida" para o mosteiro, e os irmãos acabam se matando em solo sagrado; ou quando a jovem por quem Marquês de Urfé se apaixona não está com suas proteções penduradas no pescoço assim que se torna vampira, em "A Família Vurdalak", é em *Drácula* principalmente que a religião cristã é colocada como a principal repressora dos vampiros. Van Helsing é o personagem que equilibra a ciência nova com a religião, e que demonstra que ambas podem ser utilizadas juntas para combater o mal comum; no caso de *Drácula*, o vampiro.

5 – O sangue

[54] "Impelido pelo materialismo científico, a busca de novas pesquisas de fé levou muitos vitorianos a telepatia, sessões espíritas e pesquisas psíquicas. Também foi levado ao longo alcance do império, onde deuses estranhos e 'ritos indescritíveis' ainda tinham seus milhões de devotos". BRANTLINGER, *op. cit.*

Nas histórias de vampiro a relação com o sangue é importante. O sangue é um dos principais alimentos da criatura, sendo por muitas vezes o único alimento que pode mantê-lo vivo, como no caso de "A Morta Amorosa" (1836), de Theóphile Gautier (1811-1872), onde Romualdo, um padre, se encontra apaixonado e vivendo uma vida dupla com a vampira Clarimunda, e precisa do sangue dele para sobreviver. Sobretudo, a relação com o sangue é de imensa importância para o enredo em *Drácula*, o que também está diretamente relacionado ao contexto em que foi escrito. Diferente da forma como o sangue é tratado em "O Vampiro" ou em "A Dama Pálida", em que são citadas as cicatrizes deixadas pelos vampiros, em Drácula o sangue está diretamente ligado ao medo da contaminação e do que o sangue representa para aquela sociedade.

Renfield, personagem que está preso no hospício onde Dr. Seward é médico, pois acredita que pode encontrar a imortalidade, em um dos seus momentos de crise no hospício, após sentir a presença do Conde mais próxima, começa a se alimentar de pequenos seres vivos, começando por moscas até se alimentar de um pequeno pássaro. Quando questionado por Seward, responde que o sangue é vida[55]. Podemos considerar a frase "o sangue é vida" como uma das expressões que demonstram melhor o que Stoker acreditava acerca da representação do sangue[56], como escreve Silva. Não somente dita por Renfield, a frase que aparece na Bíblia, em Deuteronômio 12, versículo 23[57], perpassa por outras histórias de vampiros anteriormente. Carmilla, ao dizer para Laura, sua vítima, que "No êxtase da minha tremenda humilhação, vivo no calor da tua vida, e tu haverás de morrer... morrer, morrer languidamente... na minha."[58], explicita que somente pode viver enquanto alguém a estiver alimentando; ou seja, a maldição do vampiro exige que o mesmo tome a vida de alguém para que ele mesmo viva. Rodrigues afirma que esse sangue "alastrava seu contágio e promovia a degenerescência física e mental"[59]. Mais importante, como declara Silva, o sangue era ponto determinante na cultura científica e estava diretamente atrelado às teorias raciais, às questões de hereditariedade e degenerescência[60]. Segundo Rodrigues, neste período na Inglaterra, diversas pesquisas estão

---

[55] STOKER. *op. cit.*, 167.
[56] SILVA. *op. cit.*, p. 161.
[57] "**23** Sê fiel, portanto, para evitares e não comeres o sangue, porquanto o sangue é a vida. Portanto, não comas a vida com a carne! **24** Jamais o comerás! Derrama-o sobre o chão da terra como se fora água. **25** Não o comas, para que tudo vá bem a ti e a teus filhos depois de ti, pois desse modo estarás fazendo o que é direito e justo aos olhos do SENHOR." Dt 12:23-25. Ibidem. p. 161.
[58] LE FANU, Sheridan. Carmilla: A vampira de Karnstein. São Paulo: Hedra. 2010. Tradução de: José Roberto O'Shea. p. 67.
[59] SILVA. *op. cit.* p. 160.
[60] *Ibidem.* p. 160.

sendo feitas a respeito do sangue, especialmente sobre os funcionamentos do coração, da bile, de como o sangue circula. Após descobertas importantes para a medicina, realizadas principalmente por William Harvey (1578-1657) e Richard Lower (1631-1691)[61] o século XIX pensa no sangue principalmente como "condutor da carga humana que interferia no comportamento e propensões do corpo, e principalmente da mente"[62].

Silva e Rodrigues chegam a conclusões semelhantes ao analisar as questões sanguíneas em Drácula. É de acordo entre os teóricos e pesquisadores de Drácula que o sangue era o principal meio de contágio do vampiro, e o sangue também "assumia um papel importante nas elucubrações teóricas sobre a questão racial, a hereditariedade e a degenerescência"[63]. Em Drácula, principalmente, o sangue assume papel de destaque entre os perigos do vampiro.

Nas narrativas anteriores e nos tratados sobre vampiros, porém, mesmo que seja importante, o sangue recebe menos atenção. Em "O Vampiro", Polidori menciona o sangue somente ao mencionar que, quando Ianthe foi morta, foi encontrada com sangue no pescoço e no peito, e em sua garganta viam-se "as marcas que abriram suas veias"[64]. Em "A família do Vurdalak", o Marquês de Urfé, personagem principal e narrador, explica que os *vurdalak* apenas sugam o sangue de parentes e amigos próximos[65]. No conto "A dama pálida" não é mencionado o sangue de Edwige, mas a mesma afirma sentir uma dor aguda no pescoço, mas sem que haja marca visível[66]. Das figuras mencionadas no primeiro capítulo que serviriam de inspiração para a criação do vampiro na literatura, Vlad Draculya III e Erzébet Bathory, apesar das histórias narrarem atitudes cruéis de ambos, somente Bathory tem algum tipo de ligação com sangue, pois a documentação escassa não confirma se a mesma tinha mesmo a crença de que o sangue de virgens rejuvenescia[67]. Em relação aos tratados mencionados do século XVIII, as menções ao sangue são as mesmas: o vampiro sugava o sangue de suas vítimas, e quando retirado de seu caixão havia sangue fresco em seus túmulos. No caso mais famoso e um dos primeiros sobre vampirismo no século XVIII, do já citado Arnod Paole, é dito no tratado que "O sangue fresco se notava nos olhos injetados e jorrava do nariz, da boca e pelos ouvidos; sua camisa, o pano da mortalha e o caixão estavam cheios de sangue"[68]. Ou seja: o vampiro esteve

---

[61] Ambos foram médicos que contribuíram circunstancialmente para descobertas do funcionamento do sangue e do coração, permanecendo como figuras canônicas nesses estudos até o século XIX. RODRIGUES, *op. cit.*, p. 59.
[62] *Ibidem.* p. 11.
[63] SILVA. *op. cit.*, p. 160
[64] ARGEL; MOURA NETO. *op. cit.* p. 63.
[65] *Ibidem.* p. 105.
[66] *Ibidem.* p. 105.
[67] FERREIRA, Cid Vale. *Voivode*: Estudos sobre os vampiros. Jundiaí: Pandemonium, 2002. p. 121.
[68] *Ibidem.* p. 124.

ligado ao sangue desde o século XVIII, quando suas histórias começaram a fazer sucesso e chamar a atenção na Europa, mas não da forma como é tratado em *Drácula*, onde o perigo do contágio e da degeneração através da hereditariedade estão presentes na narrativa, coisa que é particular ao contexto em que Bram Stoker escreve.

Entretanto, também é necessário dizer que os vampiros não somente se alimentam de sangue nas narrativas em que eles são os protagonistas. Em "O Retrato Oval", de Edgar Allan Poe, publicado pela primeira vez em 1842, um artista passa para um quadro a essência vital de sua esposa, assemelhando-se a um vampiro. Em "A verdadeira história de um vampiro", escrita pelo Conde de Stenbock e publicado em 1894, alguns anos antes de Drácula, há uma particularidade interessante dentre as obras de vampiros do XIX: um visitante se relaciona com o irmão mais novo da narradora, que antes era cheio de vida, e começa a adoecer repentinamente. Entretanto, na narrativa, o sangue não é citado; ao invés disso, o visitante, de alguma forma, suga a energia vital do infante ao tocar música para ele, deixando-o acamado, mas se sentindo muito pesaroso por isso. A preocupação e a tristeza do visitante são notáveis no conto, mostrando a presença do vampirismo como um fardo demasiado grande para ele. Isto é, o contágio não era uma preocupação para todos os autores que se debruçaram sobre o tema do vampiro. O sangue não aparece em todas as obras sobre vampiros, mas os vampiros são criaturas que sugam de outras para viver, como parasitas. Quando não é o sangue, é a energia vital; a diferença é que quando o vampiro suga a energia vital, a vitalidade de sua vítima, ele não está contagiando a mesma, ele está retirando algo dela, deixando-a doente, mas não está repassando sua maldição, como quando Drácula suga o sangue de Lucy e a transforma em vampira.

O mito do vampiro, então, especifica que o mesmo necessita da vida/energia/sangue do "outro" para viver. Ele é um tipo de parasita; porém, não necessariamente de sangue. O vampiro pode se alimentar da forma vital do outro por meio de sonhos ou por meio de energia, entretanto, o mais comum nessas narrativas do XIX são que os vampiros estejam ligados ao sangue de suas vítimas. O sangue, líquido, que o vampiro entra em contato, denota que o mesmo está se unindo à sua vítima. Bram Stoker vai se utilizar dessa conexão sanguínea em *Drácula* não somente ao vincular o vampiro Drácula à sua primeira vítima da Inglaterra, a jovem Lucy, mas também ligando todos os seus pretendentes à ela, ao fazerem transfusões para que a mesma sobrevivesse[69].

[69] SILVA. op. cit., p. 163.

O sangue contamina. Mesmo que houvessem outros tipos de vampirismo, era necessário que o Conde se utilizasse do sangue para sua alimentação. Segundo Rodrigues e Silva, em um momento da Europa em que as doenças sanguíneas começam a serem estudadas e, ao mesmo tempo se disseminar, o sangue ganha novos sentidos e merecem atenção tanto da sociedade quanto de literatos como Stoker[70]. Na Inglaterra, segundo Rodrigues, há um grande surto de doenças sexualmente transmissíveis, o próprio Bram Stoker morreu por causa da sífilis. Ou seja, em finais do século, o sangue passa a ser portador de diversos sentidos, uma vez que é capaz de carregar tantos males e doenças, como também a miscigenação entre as raças, entendida naquele momento por autores como Gobineau[71] como caminho para degenerescência. No período em que *Carmilla* e *Drácula* foram escritos, havia uma preocupação constante para as autoridades inglesas sobre esses temas e o vampiro, estrangeiro, passa a ser ainda mais uma criatura perigosa: ele pode – e ele vai – contaminar a todos que estiverem em contato com ele, e por isso precisa ser parado. Como escreve Rodrigues, para a sociedade vitoriana, era necessário corpo são e mente sã para manter o controle e o poder, então o sangue, tendo tamanha importância no bem-estar do corpo e da mente, deveriam estar livres de quaisquer impurezas[72].

II – As "lentes" utilizadas por Stoker e o poder de narrar.

Se as narrativas literárias produzidas sobre a figura do vampiro no século XVIII e início do XIX foram fundamentais para a composição de *Drácula*, podemos afirmar que tradições orais e escritas não bastam para explicar a obra de Bram Stoker em 1897. A literatura possui variados significados e carrega, junto com a tradição, os modelos estéticos e artísticos, também diversas ansiedades, temores e características daqueles que a escreve. Medos, ansiedades, dúvidas e perspectivas determinadas também pelo momento histórico em que essas obras são produzidas. Assim sendo, muito do que lemos em *Drácula* pode ser pensado a partir de uma ótica atribuída ao momento que Stoker o escreveu. Como afirma Peter Gay, em *O cultivo do ódio*, em um período no qual o Imperialismo e racismo caminhavam juntos, havia a necessidade de se odiar o "outro" para enaltecer a si próprio e sua própria nação. Para Gay, "nada parece mais natural do que a facilidade com que os seres humanos afirmam sua superioridade sobre

[70] RODRIGUES. *op. cit.*, p. 85
[71] SILVEIRA. op. cit.
[72] RODRIGUES. *op. cit.*, p. 61.

um outro coletivo"[73], e "sabendo que o ódio pode ser explorado com um propósito, eles [os políticos] constroem inimigos para promover a concórdia interna"[74]. O Imperialismo, de certa forma, também se beneficiou dessa noção. Diversas áreas de conhecimento discutiam o conceito de raça, e o medo da mestiçagem que poderia gerar degeneração estava presente em diversas obras, teóricas e ficcionais do período. O Imperialismo significava, no final do século XIX, uma série de disputas entre potências, entretanto, como afirma Gay "suas noções essenciais atravessaram a civilização ocidental; o que unia os racistas era muito mais significativo do que o que os dividia"[75].

Edward Said, em *Cultura e Imperialismo*, utiliza o termo Imperialismo "para designar a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante"[76]. Para ele, como "consequência" do imperialismo temos o colonialismo, que seria a implantação de colônias nesses territórios distantes. Com o trabalho de Said podemos perceber que as narrativas pelos literatos desses Impérios e dessas colônias são construídas como forma de afirmação ou resistência ao imperialismo. O imperialismo, então, "sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais"[77]. O Império Britânico, no final do século XIX, possuía grande parte do globo terrestre sobre seu comando, com territórios na África, América do Norte e pela própria Europa[78]. Desde o período das grandes navegações, no século XVI, a Inglaterra se lançou em uma corrida para conseguir uma grande quantidade de territórios. Durante o século XIX, entretanto, esses grandes Impérios se veem ameaçados. Diversas revoltas e movimentos de resistência surgem neste período e tanto o Império quanto essas resistências encontram nas narrativas ficcionais forças para demonstrar seus argumentos:

> "O principal objeto de disputa no imperialismo é, evidentemente, a terra; mas quando se tratava de quem possuía a terra, quem tinha o direito de nela se estabelecer e trabalhar, quem a explorava, quem a reconquistou e quem agora planeja seu futuro - essas questões foram pensadas, discutidas e até, por muito tempo, decididas na narrativa. Como sugeriu um crítico, as próprias nações são narrativas. O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos"[79].

---

[73] GAY, Peter. "O outro conveniente". *In: A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. [Volume 3: O *cultivo do ódio*]. p. 76.
[74] *Ibidem*. p. 76.
[75] *Ibidem*. p. 82.
[76] SAID, *op. cit.*, p. 42.
[77] *Ibidem*. p. 42-43.
[78] HOBSBAWM, Eric. *A era dos impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
[79] SAID, *op. cit.* p. 11.

Quem possui voz nessas narrativas, ou seja, o poder de narrar, principalmente nas obras de cunho ou viés imperialista é aquele quem tem o poder de domínio e de construção. Em *Drácula*, quem narra jamais é o vampiro. Todas as narrativas são feitas por personagens ingleses. Quincey Morris e Van Helsing, com exceção de algumas cartas, são personagens estrangeiros que também não narram. Nos romances e contos anteriores ao Drácula, já citados anteriormente, o vampiro não possui voz. Em "O Vampiro" o narrador é em terceira pessoa; já em "A família do Vurdalak", o início do romance é narrado em terceira pessoa, mas logo Marquês de Urfé assume a narrativa, narrando em primeira pessoa os acontecimentos que presenciou sobre os vampiros.

"A morta amorosa", "A dama pálida" e *Carmilla* são histórias narradas em primeira pessoa, através das vítimas dos vampiros. "A morta amorosa" (1836) é contada pela voz do Padre Romualdo, homem sem uma localização exata de onde se passa a narrativa, mas claramente há a oposição entre Romualdo e Clarimunda, a vampira que tem "Dentes do mais belo oriente"[80] e que seu quarto possuía "um lânguido odor de essências orientais"[81], com todos os seus servos negros, demonstrando que mesmo que não fosse oriental estava em contato e mantinha relação com a cultura oriental. "A dama pálida" (1849) se concentra na narração de Edwige, mulher e polonesa, que se encontra fugindo de sua região assolada pela guerra. Kostaki, o vampiro do conto, é narrado com "pele pálida e olhos negros, e os cabelos lhe caíam em cachos sobre as costas"[82] e descrito pelo irmão como "o selvagem filho dos bosques e dos montes, desejoso de que tudo se dobre à sua vontade férrea"[83]. Todos os personagens desse conto pertencem ao Leste Europeu, mas somente Kostaki, tido como "selvagem" e "indômito", o vampiro, é tratado como um verdadeiro animal, que "emitia gritos roucos e inarticulados que pareciam não pertencer a nenhuma língua humana"[84]. Seu irmão Gregoriska, porém, explica que seu pai "fora educado em Viena, onde pôde apreciar as vantagens da civilização" e resolveu fazer dele "um europeu", tendo viajado para França, Itália, Espanha e Alemanha[85]. Em se tratando de Carmilla (1872), mesmo que todos os personagens sejam de uma região do Leste Europeu, Laura, a narradora, diz: "meu pai é inglês, e tenho nome inglês, se bem que jamais tenha visitado a Inglaterra"[86].

---

[80] ARGEL; MOURA NETO. *op. cit.* p. 124.
[81] *Ibidem.* p. 138.
[82] *Ibidem.* p. 139.
[83] *Ibidem.* p. 146.
[84] *Ibidem.* p. 139.
[85] *Ibidem.* p. 145.
[86] LE FANU. *op. cit.*, p. 39.

O distanciamento desses personagens ocorre de forma que, mesmo que estejam inseridos no Leste Europeu, longe da "civilização londrina", de alguma forma eles têm contato e relações com o Oeste Europeu. O vampiro, nessas narrativas, é distanciado por ser "selvagem", por pertencer às regiões orientais da Europa e se mantendo afastados do que poderia se imaginar como sendo modelo de civilização para os escritores do período, como Inglaterra, França ou Alemanha. A narrativa, nesse período, é importante para a construção e disseminação de diversos pensamentos. O silenciamento dessas personagens, dos vampiros das regiões afastadas do Oriente Europeu, transformam essas criaturas em personagens passivos.

Não é por coincidência que a obra de Bram Stoker se inicia com um diário de viagem de Jonathan Harker para o Leste Europeu, seguindo para encontrar com Drácula. Jonathan é o personagem que é encarregado de redigir e contar a primeira parte do romance, e é a partir da ótica de um inglês de classe média que podemos conhecer um pouco do território onde o Drácula governa.

1 – O Imperialismo e o "ser estrangeiro" em *Drácula.*

A literatura que surgiu durante a segunda metade do século XIX serviu, entre outras coisas, como um espaço de disputa e afirmação do discurso do imperialismo britânico. Brantlinger, em sua obra, escreve que muitos escritores depois de 1880 consideram o Império como uma barricada contra novas invasões bárbaras[87]. Não podemos afirmar se Bram Stoker era um autor imperialista ou se estava de acordo com todas as manobras do governo britânico no que diz respeito à atuação nos territórios coloniais. Entretanto, segundo Brantlinger, de uma forma geral, ele se utiliza de diversas características das narrativas imperialistas, ou de uma literatura de viagem que tanto sucesso fez nas últimas décadas do século XIX, para a construção de suas obras. A escolha do "outro", distante, extra-territorial, como inimigo, a infantilização desse "outro" e o suposto atraso cultural que os locais fora do Ocidente Europeu sofriam eram temas recorrentes dessa literatura[88].

Uma vertente de literatura que circulou durante o final do século XIX e que Brantlinger insere Bram Stoker, é chamada de "Imperial Gothic". Para ele:

---

[87] "Much imperialist writing after about 1880 treats the Empire as a barricade against a new barbarian invasion." BRANTLINGER, *op. cit.*

[88] Obras como "Phantom Rickshaw" (1888) de Rudyard Kipling (1865-1936), ou obras de literatos como Henry Rider Haggard (1856-1925) e Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) são citados por Brantlinger como exemplos dessa literatura.

> "Imperial Gothic combines the seemingly scientific, progressive, often Darwinian ideology of imperialism with an antithetical interest in the occult. Although the connections between imperialism and other aspects of late Victorian and Edwardian culture are innumerable, the link with occultism is especially symptomatic of the anxieties that attended the climax of the British Empire"[89].

O darwinismo social, as teorias científicas e a adição das ansiedades do império no enredo de *Drácula* transformam seu texto em uma obra que dialoga com a definição de "Imperial Gothic", de Brantlinger. Este autor caracteriza o "Imperial Gothic" a partir de três temas centrais[90], que são caracterizados pela regressão individual ou medo "se tornar nativo", onde o personagem já se encontra civilizado mas se vê obrigado a retornar à "selvageria"; a invasão da civilização pela barbárie, onde as forças dos inimigos, "do outro" penetram as barreiras da civilização; e a diminuição das possibilidades de aventura e heroísmo no mundo moderno.

2 – O estrangeiro bem aceito

O fato de Quincey e Van Helsing serem dois estrangeiros bem aceitos dentro da narrativa, enquanto o fato de Drácula como estrangeiro é transformado em vilão, pode levar a compreender que haviam diferenças entre estrangeiros. Enquanto Drácula é descrito como um homem que vem de uma região selvagem, e pode ser um homem perigoso, Quincey e Van Helsing são descritos como bons homens, que podem trabalhar em prol da causa britânica - que seria deter o vampiro para que seu plano de contaminar o Império Britânico não fosse concretizado. Se Drácula é descrito com uma testa "curva arrogante", com "sobrancelhas muito espessas" e com uma boca que, apesar de escondida por um bigode, parecia ser "séria e de aparência bastante cruel"[91], Van Helsing foi descrito por Harker como "um homem bondoso, de feições firmes"[92], e por Mina como um homem "com rosto bem barbeado" que apresentava "um queixo quadrado e firme", sua testa era ampla, e seus olhos era "vivazes, ternos ou sérios,

---

89 "O gótico imperial combina a ideologia aparentemente científica, progressista, muitas vezes darwiniana do imperialismo com um interesse antitético no ocultismo. Embora as conexões entre imperialismo e outros aspectos da cultura vitoriana tardia e edwardiana sejam inumeráveis, o vínculo com o ocultismo é especialmente sintomático das ansiedades que assistiram ao clímax do Império Britânico" (*Ibidem*)

90 *Ibidem.*

91 STOKER. *op. cit.*, p. 32-33.

92 *Ibidem.* p. 214.

segundo a disposição do homem"[93]. As diferenças de descrição entre Van Helsing e Drácula demonstram um grande esforço de Bram Stoker para explicar que, mesmo que ambos fossem estrangeiros, Van Helsing era um estrangeiro que era considerado melhor que Drácula, e isso está ligado com o local de origem desses dois personagens.

Estrangeiros bem aceitos seriam aqueles que contribuem positivamente para o império, que vem de locais que possam ser considerados tão avançados quanto o Império Britânico, aqueles países que possuem ligações políticas e econômicas, como a Holanda e os Estados Unidos. Mas haviam os estrangeiros que não eram bem vistos e aceitos, aqueles que vinham de locais considerados atrasados pela esfera de intelectuais do período e pelo império britânico. Ao falar sobre Quincey, Seward menciona que "Se a América continuar a produzir homens assim, tornar-se-á certamente muito poderosa[94].

Não obstante, o filho de Mina e Jonathan se chama Quincey Harker. De acordo com Rodrigues, o nome escolhido, não sem propósito, é dado após Quincey P. Morris se sacrificar e matar o vampiro, dando o último e fatal golpe. A criança, Quincey Harker, dá a todos os personagens uma ligação consanguínea através de sua existência no romance pois Mina, ao ter bebido do sangue do vampiro, que bebeu do sangue de Lucy após ter passado por transfusão sanguínea de todos os seus pretendentes e de Van Helsing, possui, pelo sangue, todas as suas características, como acreditavam as teorias médicas do período[95]. A criança, então, possuía características de todos na história. Mas a escolha de seu nome como Quincey demonstra uma ligação entre a Inglaterra e os Estados Unidos. Ainda segundo a autora, Podemos pensar que essa criança seria a união do tradicional, na figura de Drácula, e do moderno, na figura dos outros personagens, através dos diferentes tipos de sangue que correm em suas veias[96].

O Imperialismo, como já mencionado, visava o controle do Império sob os outros territórios que dominava. Sua disposição em criar uma estrutura de poder para manter o poder imperial e glorificar seu próprio poder se estendia por narrativas e teorias que visavam escolher um inimigo, o "outro", aquele que seria temido dentro das barreiras imperiais e não poderia fazer parte desse local. Como afirma Said, a cultura foi um importante instrumento para que a ideia de Imperialismo pudesse ser concretizada, através das diversas narrativas construídas sobre o perigo desses locais longínquos e seus habitantes exóticos que deveriam se manter afastados.

---

[93] *Ibidem.* p.209.
[94] *Ibidem.* p. 200.
[95] RODRIGUES. *op. cit.*, p. 57
[96] *Ibidem.* p. 101.

3 – A figura de Drácula

Sendo o personagem principal da história e aquele a quem o poder de narrar sua visão é silenciado e ignorado, Drácula constitui papel fundamental para compreender as aspirações de Stoker ao escrever sua obra. É peça chave para nos mostrar tais ansiedades e receios em relação ao contato com o "outro", com a cultura e diversidade além das fronteiras do mundo da Europa ocidental.

De acordo com Silva, já à princípio a descrição do personagem Drácula é de imensa importância. Se apropriando de descrições de vampiros anteriores e, sobretudo, a partir da obra de Cesare Lombroso, *O Homem Delinquente*, Stoker constrói um personagem rico em características tanto tradicionais na história dessas criaturas como adiciona características que eram temores contemporâneos a ele.

> "Seu rosto era enérgico, muito enérgico e másculo, o canal do nariz fino era aquilino e ele tinha as narinas peculiarmente arqueadas. A testa formava uma curva arrogante e o cabelo crescia escasso ao redor das têmporas, porém aparecia em profusão em todos os outros locais. Suas sobrancelhas eram muito espessas e quase se uniam sobre o nariz. formadas por vastos pelos que pareciam encaracolar-se devido a sua profusão. O pouco que se via de sua boca, pois um grosso bigode a escondia, indicava-me que era séria e de aparência bastante cruel, apresentando dentes brancos particularmente adiados, estes se projetavam sobre os lábios cuja extraordinária vermelhidão denotava surpreendente vitalidade para um homem já idoso. Quanto ao resto, suas orelhas eram pálidas, extremamente postados em cima, o queixo aparecia largo e enérgico e as faces denotavam firmeza, embora fossem finos. O efeito geral era de extrema palidez"[97].

Muito de criminosos e canibais[98] podem ser percebidos a partir da caracterização de Drácula. Mesmo tendo reunido diversas características de obras anteriores sobre vampiros, como já dito anteriormente, Drácula, enquanto vampiro, é reinterpretado, recebe características que são vistas a partir do contexto social de Stoker. De acordo com Silva e Rodrigues, Stoker contava com manuais cientificistas de ampla circulação, como textos de Lombroso e obras que tratavam sobre o canibalismo, como as obras de Richard Burton que visava relatar casos de canibalismo em locais afastados do Oeste Europeu, como a África[99]. As características

---

[97] STOKER, *op. cit.*, p. 32-33
[98] SILVA. *op. cit.* p. 159
[99] *Ibidem.* p. 157.

atribuídas à figura de Drácula, o fato do mesmo ser um vampiro, ser descrito todas as vezes como uma figura de ar vil e cruel não são coincidências; isto é, Stoker aproxima a figura do vampiro às descrições do homem criminoso de Lombroso e de obras que estavam sendo escritas mostrando como as regiões afastadas do Império Britânico possuíam tradições estranhas à eles.

A referência ao aquilino age a partir do determinismo biológico[100], característica que remete à crueldade. Porém, mesmo com a crueldade com que as feições do Conde são descritas, Jonathan, ao decidir ficar mais um mês no castelo do Conde, se utiliza de palavras como "suave" e "irresistível" para mencionar seus modos. Drácula é cruel, mas ao mesmo tempo possui uma qualidade traiçoeira para aqueles que estão próximos dele. Consegue seduzir seu convidado e suas vítimas, portanto, mais perigoso ainda[101]. Novamente, Stoker enuncia os perigos do contato com o exótico, característica que Said expõe como sendo de caráter imperialista[102], caracteriza a maldade do Conde, mas demonstra que o mesmo pode ser uma criatura sedutora e atraente.

Ao encontrar o Conde rejuvenescido dentro de um dos seus caixões, Harker acaba pensando sobre todo o mal que poderia estar causando transferindo aquela criatura para Londres:

> "Era este o ser que eu ajudava a transferir para Londres. Lá, talvez, durante os séculos seguintes, entre a população fervilhante, saciaria seu desejo de sangue e criaria um novo e sempre crescente círculo de semidemônios que se refestelariam com os indefesos. (...) Senti o terrível desejo de livrar o mundo de tal monstro"[103].

Uma das grandes vontades de Drácula era a de não se sentir um estrangeiro. Ele conhecia Londres através de livros, havia estudado sua história, cultura e costumes. Como já mencionado, Harker elogia o inglês de Drácula, ao que o mesmo responde que não é o suficiente, pois logo seria reconhecido como estrangeiro[104]. Sua vontade era de fazer parte da movimentação londrina. Porém, Drácula assume que "um estranho numa terra estranha é ninguém"[105]. A Inglaterra do século XIX possuía diversas ressalvas quanto ao estrangeiro. Em sua maioria, eram homens que vinham trabalhar nos portos e servir de mão de obra para a cidade, e eram afastados do convívio com o resto da população londrina. Tomaz Tadeu da Silva,

---

[100] *Ibidem.* p. 184.
[101] STOKER. *op. cit.,* p. 48
[102] SAID. *op. cit.*
[103] STOKER, *op. cit.*, p. 69.
[104] *Ibidem.* p. 35.
[105] *Ibidem.* p. 35.

ao escrever "A produção social da identidade e da diferença", procura esclarecer os limites que a identidade e a diferença são criações sociais e culturais, e a identidade está diretamente ligada à diferença. A identidade, em si, é formada através da diferença. Dessa forma, para a auto-afirmação de si é preciso forjar um outro. Neste caso, o "outro", o estrangeiro. O Outro sempre será aquele que é diferente da hegemonia. O "outro" muitas vezes é o inimigo que está à espreita para supostamente romper com a moral vigente que funciona bem, é o diferente. Ele é escolhido e ele é aquele a quem a identidade vai ser sua contraparte, e vice-versa. Como escreve Tomaz Tadeu da Silva na já citada obra: "A identidade e a diferença, estão, pois, em estreita conexão com relações de poder"[106].

É através do "outro" e do medo que se tem por ele que o Imperialismo Britânico vai construir parte de suas narrativas. Seus autores procuravam argumentar, através da hegemonia e do poder do Império, como as outras partes do globo deveriam ser conquistadas e trabalhadas para se tornarem semelhantes à Inglaterra. Um medo que ocorria neste momento do XIX, principalmente, era do Imperialismo reverso, de que aqueles que eram os colonizados fossem até o império e subvertessem a ordem de lá, causando revoltas ou saindo impunes de todos os males causados por eles. Era necessário que Drácula fosse morto no final, pois ele não poderia sobreviver após toda a transgressão causada na vida daquelas pessoas. A morte de Drácula é, antes de tudo, simbólica, pois demonstra que o vampiro foi vencido juntamente com a miscigenação, o imperialismo reverso, o homem criminoso e vil que estava entrando de forma ilegal na Inglaterra, representando tudo que o tempo moderno tentava controlar. A morte de Quincey Morris ao matar Drácula, entretanto, demonstra como o heroísmo do bom estrangeiro era bem visto, como haviam figuras relacionadas à Inglaterra não pertencentes a ela que estavam dispostas a se sacrificar pelo Império.

Segundo Rodrigues, em sua leitura do romance de Stoker, ao ser transferido para Londres, Drácula não entra como um cidadão comum, através de uma viagem de trem. Entra ilegalmente, dentro de um navio, no qual ninguém da tripulação sabe de sua presença. Drácula transporta consigo diversos caixões de madeira que possuem terra, originalmente sua terra natal. Como dito por Rodrigues, o poder de Drácula se encontrava em seus domínios e não poderia ser levado á outros lugares[107]. Podemos considerar que o fato de carregar consigo esses caixões de terra estejam ligados à carregar seu poder consigo. Seu vínculo com sua região e suas tradições podem ser percebidas através desse detalhe. Drácula dorme em um desses caixões, e

---

[106] SILVA, Tomaz Tadeu et. al. (org.) *Identidade e diferença: perspectivas dos estudos culturais.* 8ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 81

[107] RODRIGUES. *op. cit.,* p. 47

carrega-os com terra até Londres pois não pode se manter distante de seu próprio local, pois é seu local de origem que dá a ele o poder que tem, suas tradições, seus comparsas e sua aristocracia. Stoker coloca seu personagem como alguém ligado às suas tradições, a um local remoto, que quer conquistar outros locais mas não consegue se separar de seu passado e avançar rumo à modernidade.

Ao analisarmos as características do personagem Drácula, a partir dos trabalhos de Rodrigues e Silva, percebemos que elas estão ligadas às leituras de Stoker feitas a partir de livros de criminologia, delinquência e degenerescência. Ao contrário, entretanto, são as características construídas para Van Helsing. Mina, ao ver Drácula pela primeira vez, o descreve da seguinte forma: "Seu rosto não demonstrava bondade; era áspero, cruel, sensual, e seus grandes dentes brancos, que se tornaram ainda mais alvos devido ao contraste dos lábios muito vermelhos, eram pontudos como de um animal"[108]. Porém, ao descrever Van Helsing, a mesma diz que:

> "Era um homem de tamanho médio, forte, ombros recuados sobre um tronco largo, com pescoço e cabeça proporcionais. O equilíbrio da cabeça indicou-me imediatamente raciocínio e poder, ela era imponente, de bom tamanho, larga e grande atrás das orelhas. O rosto bem barbeado apresentava um queixo quadrado e firme, um nariz de bom tamanho, um pouco estreito, porém com narinas sensíveis que pareciam dilatar-se enquanto as sobrancelhas espessas desciam e a boca se estreitava. A testa era ampla, erguendo-se a princípio quase reta e recuando para trás sobre duas rugas bem afastadas. Era uma testa tal qual o cabelo avermelhado não podia cair sobre ela, porém tombava naturalmente para trás e para os lados. Possuía grande olhos de um azul escuro, muito afastados, que era vivazes, ternos ou sérios, segundo a disposição do homem"[109].

Van Helsing assume a representação do médico, filósofo e conhecedor das tradições, principalmente religiosas e que, portanto, está no controle da situação e sabe como lidar com o inimigo. É um homem bondoso e com boa aparência, e é o contraste de Drácula. Como já mencionado, é o estrangeiro que pode ser considerado bom, e suas descrições entram em oposição com as de Drácula para separar quais os tipos de estrangeiros aceitos no Império Britânico e quais não eram.

O fato dos aliados de Drácula, na Transilvânia, serem os ciganos também conta muito para pensarmos as relações da cultura inglesa com as culturas do resto da Europa. Os ciganos, bem como o personagem de Drácula, são elementos determinados pela cultura inglesa como

---

[108] STOKER, *op. cit.*, p. 198
[109] *Ibidem*. p. 208-209

"inimigos", eles são incorporados como figura do "Outro". Drácula se encontra na fronteira não somente da vida e da morte, mas da Europa com o Oriente desconhecido e exótico. Os ciganos, por sua vez, não pertencem à localidade, eles são personagens que vagam pela Europa, e são mal vistos por serem de uma cultura estranha aos ingleses. Como afirma J. Gordon Melton, em seu livro *O livro dos vampiros: A Enciclopédia dos Mortos-Vivos*, os ciganos são uma cultura antiga, não se sabendo exatamente datar ou onde se inicia sua origem, e são criaturas mau vistas perante toda a cultura europeia:

> "Sua cultura nômade e não-literária deixou-os vulneráveis às acusações de prevaricação. Tornaram-se conhecidos não apenas como artistas viajantes mas também como ladrões, artistas condenados e ladrões de crianças; essa última acusação era frequentemente feita a grupos minoritários na Europa"[110].

Bram Stoker poderia ter encontrado inspiração em utilizar os ciganos como aliados de Drácula pelo aspecto exótico que ambos emanam, e principalmente pelas histórias sobre Vlad III, que compartilhava de seus territórios com diversos grupos ciganos. Entretanto, Vlad III não mantinha uma relação amigável com esses grupos[111]. As teorias de que Vlad III é o principal modelo e inspiração para Drácula, entretanto, vêm sendo debatidas por diversos estudiosos, como mencionado no capítulo anterior. Considero que a figura de Vlad III tenha tido bastante força na escrita de Stoker, entretanto, acho que sua maior inspiração sejam suas ansiedades enquanto homem no final do século XIX.

Mesmo sendo a figura central de toda a história, Stoker só vai delimitar os poderes de Drácula nos capítulos finais do livro. Van Helsing descreve os poderes do vampiro em uma passagem no capítulo XVIII:

> "Os vampiros realmente existem, e temos provas disso. (...) O nosferatu não morre como a abelha quando pica. É mais forte e por isso tem maior poder para fazer o mal. Este vampiro que está entre nós tem a força de vinte homens; é mais astuto do que qualquer mortal, pois sua astúcia cresce com os séculos; é ainda auxiliado pela necromancia que, como indica a etimologia, consiste na adivinhação por meio dos mortos e todos estes, quando próximos dele, o obedecem. Ele é bruto e mais do que isso, tão cruel quanto o diabo; pode, dentro de certos limites, aparecer quando, onde e sob qualquer forma que lhe seja disponível; pode, também, dentro de certos limites, dirigir os elementos: a tempestade, o nevoeiro, o trovão; pode comandar todos os animais vis: o rato, a coruja, o morcego, a mariposa e o lobo; pode crescer, diminuir e, às

[110] MELTON, J. Gordon. *O livro dos vampiros: A Enciclopédia dos Mortos-Vivos*. São Paulo. Makron Books. 1995. p. 125.
[111] FERREIRA. Cid Vale. *op. cit.* p. 119-120.

> vezes, é capaz de desaparecer e aparecer sem ser visto. Como principiaremos então nossa luta para destruí-lo?"[112]

Neste trecho podemos perceber que Van Helsing utiliza das características "bruto" e "tão cruel quanto o diabo" e é extremamente poderoso, podendo controlar forças da natureza e animais, porém, três integrantes do Império Britânico e dois estrangeiros aliados foram o suficiente para derrotá-lo. Isso reforça o argumento de força que o Império Britânico e seus países aliados possuem: o Império não poderia ser facilmente derrotado por algum inimigo de fora, pois era forte e continha o poder das ciências e do conhecimento.

Mais à frente, para tentar resolver a questão de como eles poderiam ir atrás de Drácula, Bram Stoker demonstra através de Van Helsing, como já havia feito com Jonathan Harker, a necessidade das tradições para deter o vampiro.

> "Para nossas conclusões, teremos de nos basear apenas em tradições e superstições, o que não parece muito quando o caso em questão é mais importante do que a vida ou a morte. Contudo, devemos contentar-nos com estes dois elementos, em primeiro lugar porque não temos outros meios sob nosso controle e, em segundo lugar, porque afinal a tradição e a superstição são tudo. Embora o mesmo não ocorra conosco, não é verdade que os outros acreditam nos vampiros exclusivamente por causa destes dois elementos?"[113]

Bram Stoker não se mostra completamente avesso às tradições ou ao antigo. Ele escreve através de seus personagens que há a possibilidade de coexistência entre o antigo e o moderno, e o equilíbrio entre ambos é importante. Neste período, como já citado, existe uma necessidade de retomada da espiritualidade, do misticismo[114], e isso é incorporado na figura do sobrenatural e do uso dos diversos artifícios religiosos de Van Helsing para deter Drácula e Lucy. Da mesma forma, Bram Stoker assume uma posição a favor de certas imigrações e contra outras, como o já citado caso de Quincey Morris e Van Helsing com o Conde Drácula. Por fim, o autor procura fazer as vezes de mediador, procura o equilíbrio entre os grupos em debate, elegendo aqueles que seriam imigrantes bons para a Inglaterra e aqueles que seriam os imigrantes ruins, bem como elegendo quais seriam as tradições toleráveis e as que não seriam aceitas no período moderno.

Apesar das diversas características semelhantes entre os vampiros do início e do final do século XIX, algumas diferenças são encontradas ao lermos, por exemplo, "O Vampiro" de

---

[112] STOKER, *op. cit.*, p. 266.
[113] STOKER, *op. cit.*, p. 267-268.
[114] É a partir dos anos de 1880 que Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) passa a defender uma reconstrução espiritual do mundo civilizado. BRANTLINGER. *op. cit.*

1819, ou mesmo as outras obras já citadas que são anteriores à obra de Stoker, e *Drácula* de 1897. Essas diferenças demonstram principalmente as diferenças de contexto em que as obras foram escritas, ansiedades de seus autores e suas preocupações. O que Polidori ou Dumas compreendem como perigoso no período em que escreveram suas obras, difere do que Le Fanu, Gautier ou Stoker consideram perigoso.

CAPÍTULO 3
As mulheres e suas representações nas histórias de vampiros.

A figura do vampiro foi amplamente utilizada como personagem durante os séculos XVIII e XIX na literatura. Carregando características de histórias orais camponesas durante os séculos anteriores, é durante o século XVIII que essas histórias vão chamar a atenção das autoridades políticas e da Igreja, fazendo com que padres e médicos fossem contratados para estudarem essas lendas e essas histórias nas partes mais distantes do Ocidente europeu, tentando desmistificar essas criaturas. Entretanto, com o aumento das histórias e com a ajuda da ampla circulação desses tratados, escritores encontraram no vampiro objeto de inspiração para compor diversas obras.

Inicialmente, nos primeiros poemas alemães sobre os vampiros, a criatura se encontrava ligada, de certa forma, ao amor/desejo. Independente de qual sexo, os vampiros mantinham uma relação direta com o amor e o erótico. Em "O vampiro", de Heinrich August Ossenfelder (1725-1801), escrito em 1748 e um dos primeiros poemas a marcar a entrada do vampiro como figura importante da narrativa gótica e de horror no Ocidente do século XVIII e XIX, encontramos um jovem rapaz que não recebe o amor correspondido e decide se vingar a partir disso: "E enquanto suaves adormeces/ de tuas faces formosas/ Sugo o púrpuro frescor. / Então tu vibrarás/ Assim que eu te beijar,/ e qual vampiro beijarei:/ Tão logo sucumbas/ E lânguida em meus braços,/ como morta cedas/ Nesse instante indagarei,/ não superam minhas lições/ as de tua bondosa mãe?"[1]. O jovem, que não fica contente ao saber que não pode ser amado em retorno por conselhos dados pela mãe da jovem, que acredita em vampiros e considera o homem um relacionamento para a filha, resolve se vingar assassinando a jovem para tê-la consigo. Em "Lenore", poema publicado em 1774, de Gottfried August Bürger (1747-1794), uma jovem se reencontra com seu amado após seu retorno da guerra, mas ele havia se tornado um vampiro. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), autor de sucessos que se tornaram importantes para o movimento romântico alemão da virada do século XVIII e XIX, tais como *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) e *Fausto* (1808), também escreveu sobre as figuras dos vampiros no

[1] OSSENFELDER, Heinrich August. O Vampiro. In. STOKER, Bram [et. al]. *Contos clássicos de Vampiro*. São Paulo: Hedra. 2012. Tradução de: Marta Chiarelli.

poema "A noiva de Corinto" (1797), e retoma a história narrada por Apolônio de Tiana[2], na qual um rapaz encontra uma jovem para se casar, mas a mesma está amaldiçoada a ser uma vampira. O personagem vampiro ou a referência do mesmo neste poema, é utilizada principalmente para designar uma falha de caráter do personagem. O vampiro neste período é caracterizado por sua sede de sangue, de assassinato e de retirar a vida do outro para prolongar a sua própria, sendo um ser amaldiçoado eternamente, não podendo se envolver com os seres mortais. Manter o suspense em personagens como do poema "O Vampiro", de Ossenfelder, sem saber se ele é um vampiro ou somente um homem com caráter duvidoso que planeja o assassinato da mulher amada como vingança demonstra que a comparação com os vampiros, depois da segunda metade do século XVIII, era para advertir homens com má índole.

O vampiro, como personagem dos contos orais transmitidos por histórias de camponeses era, de início, uma criatura horrível e repugnante, e estaria nessas condições por algum tipo de pecado que cometeu em vida e agora frequenta o limiar entre a vida e a morte. Entretanto, ele vai se transformando no decorrer do tempo e nas obras que se seguem, transformando-se em uma criatura que remete aos sentimentos de luxúria através dos poemas no século XVIII. Apesar de se modificar ao longo do tempo, algumas características como a presença dos sentimentos amorosos e de desejo permaneceram no século seguinte, com o aumento de narrativas sobre a criatura. É no século XIX que cada vez mais o vampiro apresenta características sexuais[3]. Sua mordida é um ato que leva ao êxtase; ele tem o dom de hipnotizar aqueles que ele quer ter algum domínio; sua figura é diversas vezes retratada como estranha, porém de alguma forma atraente. Nos contos já observados anteriormente, como "O Vampiro", de Polidori, "A família do vurdalak" de Tolstoi, ou "A dama pálida" de Dumas, a presença do desejo da vítima pelo vampiro, ou do vampiro por sua vítima, está exposto. Quando vemos Lord Ruthven em "O Vampiro" de Polidori, notamos que ele é um rapaz muito bem visto pelas jovens, com algo de exótico, mesmo não sendo belo como Aubrey, e acaba seduzindo as duas mulheres da vida de seu antagonista, sua amada e sua irmã. Em "A Família de Vurdalak", Marquês de Urfé é um homem sedutor, porém acaba ele mesmo sendo seduzido pela filha mais nova da família, que tenta sugar seu sangue. Quando se encontra com ela após a transformação, o Marquês afirma que pareceu a ele que ela estava "mais bela e mais madura" do que anteriormente, e que "uma

---

[2] Conforme demonstrado no capítulo 1. SILVA, Alexandre M. da. *Contos Clássicos de Vampiro.* São Paulo: Hedra, 2012. p. 206.

[3] FROTA, Adolfo José de Souza. Vampiros e temas tabus: o universo subversivo em "A morta amorosa" e Carmilla. *Revista Ecos*, Cáceres, v. 17, n. 2, p.1-25, ago./dez. 2014. p. 12.

energia selvagem animava seus traços"[4]. O vampirismo para a personagem dessa obra trouxe a ela "maturidade", seja ela corporal ou comportamental. Ao escrever "A Dama Pálida", Alexandre Dumas também se utiliza dessa característica e coloca Kostaki apaixonado por Edwige, mesmo que ela prefira seu irmão Gregoriska. Kostaki não se dá por vencido e a visita durante a noite, mordendo-lhe o pescoço. O personagem vampiro, durante a primeira metade do século XIX, acaba se tornando um sedutor. Diferente dos personagens de poemas do século XVIII, que eram seres de má índole e buscavam vingança por suas maldições, os personagens se tornam seres apaixonados e sensuais, que buscam conquistar suas vítimas. Mesmo que Lord Ruthven ainda traga traços de má índole e de vícios que eram considerados desvios de caráter para pessoas em 1819, como suas apostas em jogo e sua vida boêmia, ele é um personagem sedutor que faz muito sucesso com as mulheres[5].

Neste contexto, onde os vampiros se tornam uma metáfora de subversão e transgressão aos valores morais, podendo agir em prol de seus desejos e vontades, as mulheres do século XIX se encontram servindo como personagens importantes para essas narrativas. São elas que acabam sendo o objeto principal dentro dessas narrativas. Sejam como vítimas ou como as próprias vampiras, as figuras femininas representadas dentro do mito moderno do vampiro são tão importantes quanto os próprios vampiros para se entender a construção desse personagem no século XIX. São as mulheres que, como vítimas, fazem com que os protagonistas e antagonistas tenham seus conflitos, como em "O Vampiro" (1819) de John Polidori (1795-1821), "A dama pálida" (1849) de Alexandre Dumas (1802-1870), ou mesmo o *Drácula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912); ou como as próprias vampiras precisam ser paradas pois delimitam um perigo social, como em "A Morta Amorosa" (1836) de Theóphile Gautier (1811-1872), *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu (1814-1873), e também em *Drácula*, de Stoker. Essas personagens acabam sendo o argumento dentro das histórias de vampiros, pois como vítimas precisam ser resgatadas, e como as vampiras precisam ser detidas.

O objetivo durante este capítulo é tratar dessas figuras femininas inseridas nas narrativas sobre vampiros, no século XIX e analisar a vasta gama de características que essas representações femininas possuem. Existe uma multiplicidade de figuras e ideais femininos, bem como estereótipos, durante o século XIX, que se alteram conforme o período que estamos observando. Interpretar essas modificações não só auxiliam na compreensão da construção

[4] ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *O vampiro antes de Dracula*. São Paulo: Aleph, 2008. p. 124.
[5] *Ibidem*. p. 54.

dessa figura do vampiro como ajudam a observar o local onde as mulheres estavam inseridas durante o século mencionado.

I – Mulheres e o perigo feminino.

As mulheres sofreram, e ainda sofrem, uma série de tentativas de silenciamento durante a história da humanidade. Seus locais de fala, previamente selecionados por seus maridos e seus pais, o ideal da maternidade e do casamento que ainda vemos hoje, são situações construídas ao longo do tempo. Nesse processo, como afirma Michelle Perrot, a forma como as mulheres são representadas através da cultura contribui para a forma como as mulheres são tratadas pela sociedade[6].

Desde que a hegemonia masculina impera na sociedade católica e Ocidental, a figura feminina foi se tornando algo para ser temido. Sua educação foi precarizada, seus trabalhos eram na maioria domésticos, feitos no âmbito privado, consistindo no cuidado da casa, dos filhos e trabalhando nas lavouras. Durante o medievo, porém, houve um agravante ao se relacionar diretamente as mulheres com a bruxaria. Como escreve Maria do Amparo Tavares Maleval, "a prática da bruxaria, que era encarada no âmbito das superstições e sortilégios, considerada maléfica e demoníaca torna-se uma das principais metas da repressão, que relacionou-a intimamente com a natureza feminina"[7]. Através de diversos textos escritos durante o período medieval, alguns desses reconhecidos como oficiais pelo Papa, como é o caso do *Malleus Maleficarum*[8], podemos notar o grau de periculosidade da figura feminina. Tratada como um ser causador de diversos malefícios, milhares de mulheres foram mortas durante o período em que o Santo Ofício esteve atuante. Através de alguns escritos bíblicos que colocaram as mulheres como submissas, a Igreja Católica pode exercer sua força embasada nesses documentos. Para Maleval, sobretudo, é importante considerar o teor misógino do *Malleus maleficarum*, que retrata a mulher com "inferioridade natural" por ter sido criada a partir da costela de Adão, e essa seria "a explicação de seu espírito retorcido e perverso"[9], assim como foi sua a responsabilidade do homem ter sido expulso do paraíso.

---

[6] PERROT, Michelle. Minha História das Mulheres. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto. 2017.

[7] MALEVAL, Maria do Amparo. Representações diabolizadas da mulher em textos medievais. In DAVID, Sérgio Nazar. *As mulheres são o diabo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 45.

[8] Malleus Maleficarum, ou "Martelo das feiticeiras" foi um manual escrito em 1484 por James Sprenger e Heinrich Kramer. Ambos foram reconhecidos pelo papa Inocêncio VIII como autoridades contra a bruxaria. (*Ibidem*. p. 47-48)

[9] *Ibidem*. p. 48.

Anterior ao *Malleus maleficarum*, entretanto, e conforme nos mostra a autora, outros textos foram utilizados para demonstrarem como as mulheres eram perigosas para os homens. *De amore*, obra atribuída à Capelão André, também conhecida como *Tratado do amor chamado cortês* e escrita por volta do século XII, onde, como cita a autora, Capelão André gasta algumas páginas qualificando as mulheres como

> "incapazes de amar, egoístas, interesseiras, mesquinhas, avaras, infiéis, ladras, invejosas, maledicentes, concupiscentes, inconsequentes, desobedientes, rebeldes, soberbas, mentirosas, indiscretas, gulosas, alcoólatras, charlatãs, hipócritas, insaciáveis, supersticiosas, etc - culminando com a afirmação: 'absolutamente nenhuma mulher possui o princípio da sabedoria'"[10].

Houve uma tentativa de valorização das mulheres, uma corrente proposta por Alberto Magno (1193-1280), Tomás de Aquino (1225-1274) e João Duns Escoto (1266-1308), como escreve Itamar de Sousa em "A mulher na Idade Média: a metamorfose de um status", no qual as mulheres poderiam ser consideradas também filhas de Deus, assim como o homem, pois teria sido Maria a escolhida para ser mãe do filho de Deus. Entretanto, essa corrente valorizava a virgindade e a mulher perfeita, dedicada ao pai, depois ao marido. Se caso não quisesse esse caminho, a outra opção seria entregar sua vida a Deus, indo para os conventos. Qualquer ação considerada desvirtualizada era castigável[11]. Essa corrente, como pode ser percebido, valorizava um certo tipo de mulher e excluía qualquer possibilidade de escolha fora da vida religiosa, onde sua educação e qualquer tipo de trabalho estava ligado diretamente à Igreja e ao subjugamento masculino[12].

As atividades do Santo Ofício e as perseguições femininas tiveram longa duração. Ainda era possível encontrar perseguições e castigos desumanos até o século XVIII em alguns locais da Europa. Relacionar as mulheres às figuras das bruxas e de seres demoníacos se tornou algo comum e constante nesses períodos, aumentando a ideia de periculosidade do sexo feminino. O objetivo deste capítulo é se concentrar no período do século XIX é perceber essas diversas personagens nas narrativas sobre os vampiros. Mesmo que inquestionável a pluralidade da personalidade feminina, grande parte da experiência feminina foi silenciada e houve discursos e tipos femininos que prevaleceram diante dos demais. Como escreve Michelle Perrot em seu livro *Minha história das mulheres*, "em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das

---

[10] *Ibidem.* p. 55.

[11] SOUSA, Itamar de. A mulher na idade média: a metamorfose de um status. *Revista da FARN*, Natal, v. 3, n. 1/2, p.159-173, jun. 2003/jun. 2004. p. 161.

[12] DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Porto: Edições Afrontamento, 1990. p. 29-63.

mulheres fazem parte da ordem das coisas" e mais importante: "sua aparição em grupo causa medo"[13]. Como afirma a autora, a imagem dessas mulheres, produzidas por homens, falam muito mais sobre os sonhos e medos dos artistas do que sobre as mulheres reais, sendo as mulheres "imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas"[14]. Isto é, anterior ao momento em que se passou a discutir a história das mulheres, por volta da década de 1960[15], as mulheres eram apresentadas, na maioria das vezes, a partir das visões masculinas, produzindo uma série de tipos e estereótipos e não possuindo nuances individuais[16]. A literatura contribuiu para essa produção e divulgação de exemplos de mulheres que deveriam ser evitadas ou que poderiam ser consideradas boas para a sociedade.

II – Os estereótipos comuns na literatura gótica.

A literatura gótica serviu como fixadora de diversas características que serviriam de base para a literatura de horror. Ambas, em certos momentos, caminham unidas, como no caso das primeiras histórias góticas que continham diversos elementos de horror, como *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797), onde um senhor de castelo resolve se casar com a prometida de seu filho que morre no dia de seu casamento após um evento inexplicável, pois se não o fizesse sua linhagem perderia o trono. A jovem noiva, porém, é ajudada por um camponês, que se descobre ser o verdadeiro herdeiro do trono. Outro exemplo é *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe (1764-1823), que após se tornar órfã, a protagonista se vê cercada por mistérios ao viajar a um estranho castelo com sua tia. O romance gótico ajudou na construção do gênero do horror, compartilhando de cenários e personagens típicas iguais. Esse compartilhamento não ocorre de forma diferente, porém, quando estamos falando sobre personagens femininos.

No texto "De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileiro", os autores Júlio França e Daniel Augusto P. Silva procuram compreender como essas personagens foram construídas durante o século XVIII e XIX e como isso teria sido

---

[13] PERROT. *op. cit.*, p. 17.
[14] *Ibidem*. p. 17.
[15] *Ibidem*. p. 19.
[16] Porém, como nos mostra Michelle Perrot procurando romper com os sensos comuns, as mulheres tinham um espaço importante em espaços públicos sendo contra decisões políticas, e nos espaços privados, cuidado do dinheiro de casa. PERROT, Michelle. "A mulher popular rebelde" In: *Os excluídos da história*. Edição Paz e Terra, 1988. p. 188.

utilizado na literatura de horror brasileira. Em primeiro momento, procuram caracterizar essas personagens no cenário europeu. Compreendem, então, que a construção da figura da mulher se encontra pautada principalmente sobre uma ideia de perigo e medo:

> "Tal hostilidade se realiza na literatura, especialmente naquela que se baseia no medo enquanto efeito de recepção, por meio de figuras arquetípicas como a *damsel in distress* [donzela em perigo] e a *femme fatale* [fêmea fatal], constantemente envolvidas em situações de violência. Suas existências, e os desejos que despertam, colocam em perigo toda ordem e civilização estabelecidas. Apesar da diferença na forma como lidam com a volúpia, tais personagens encarnam a ameaça existente nas forças dionisíacas e na sexualidade feminina"[17].

As personagens femininas no romance gótico, no século XVIII, foram caracterizadas a partir de uma ideia de personagem já existente durante os romances de cavalaria medievais: a ideia da mulher doce, subordinada, dedicada, comporia um dos estereótipos mais comuns na literatura gótica, e que, mais tarde, entraria para as personagens mais comuns dentro das narrativas de horror: a *damsel in distress*. *Damsel in distress*, que quer dizer "donzela em perigo", é uma das figuras mais comuns nas histórias de terror. É uma mulher que, por muitas vezes, se encontra cercada de perigos inimagináveis e somente um herói, homem, poderia a ajudar. Alguns exemplos citados pelos autores de donzelas em perigo se encontram principalmente nos primeiros romances góticos: Isabela, de *O Castelo de Otranto*, publicado em 1764 e escrito por Horace Walpole (1717-1797); Emily, em *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe (1764-1823); Antônia, em *O monge* (1796), de Matthew Lewis (1775-1818). Para os autores, esse seria o principal tema das histórias góticas setecentistas e, fora as perseguições físicas, uma série de abusos psicológicos também as forçam a fugirem[18]. Dessa forma, os autores consideram que, se tratando de narrativas que procuram evocar o horror, essas situações de perseguição constante trabalham agindo como a motivação dos personagens para recuperarem a ordem e retirarem os símbolos de transgressão:

> "O terror é desenvolvido ficcionalmente por meio de um risco ao pleno poder masculino, que se apresenta, então, como desmedido e tendendo a excessos. É essencial notar, ainda, que os heróis desse gênero, como ocorre com Teodoro, na obra de Walpole, enfrentam os agentes do medo para proteger as puras donzelas e assim restabelecer uma ordem equilibrada"[19].

---

[17] FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P.. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. Revista Opiniães, [s.l.], v. 4, n. 6-7, p.51-66, 3 maio 2016. p. 55.
[18] *Ibidem*. p. 55.
[19] *Ibidem*. p. 55.

Nos romances e contos citados anteriormente, a figura das "donzelas em perigo" também é utilizada, sendo bastante frequente e ocorrendo em maioria para caracterizar o feminino até, pelo menos, a década de 1830. Em "O vampiro", de Polidori, podemos compreender que ambas as personagens femininas, Ianthe e Miss Aubrey são "donzelas em perigo". Ambas são perseguidas por Lord Ruthven, contando somente com o jovem Aubrey para poder salvá-las e restituir a ordem natural. Lord Ruthven, ao confrontar Aubrey pela última vez no romance, sussurrou-lhe que se Miss Aubrey não se casasse com ele, seria desonrada, afirmando que "mulheres são fracas"[20]. Em "A dama pálida", de Dumas, mesmo Edwige sendo uma personagem atípica e com uma estrutura diferente de "donzela em perigo", ainda sim é perseguida e sofre por diversos abusos psicológicos por parte de Kostaki. Kostaki afirma ter posse de Edwige, tendo a conquistado ao lhe capturar[21]. A figura em perigo, então, é amplamente utilizada como característica narrativa para que as doses de horror e heroísmo sejam aplicadas na narrativa.

A partir de 1830, entretanto, outro estereótipo feminino passa a ser desenvolvido e amplamente utilizado, principalmente com os trabalhos de Theóphile Gautier: a *femme fatale*. Diferente da *damsel in distress*, a *femme fatale*, que pode ser traduzido como "a mulher fatal", é a figura feminina perigosa. Ela não está em perigo, ela deixa os outros personagens (em sua maioria homens) em situações perigosas. Como França e Silva afirmam, essas mulheres possuem sexualidade "incontrolável e irascível" e agem principalmente como "agentes do medo". Seu perigo está onde a pureza da donzela em perigo se encontra, pois se a donzela em perigo é aquela a quem pertence a fragilidade e a dependência, a femme fatale é aquela que é independente e determinada a realizar seus desejos, sendo por vezes identificada como o próprio Diabo[22].

Para os autores, é necessário compreender que a mulher assume esse lugar nas narrativas pois ela seria uma espécie de representante das forças naturais. São as mulheres quem geralmente são ligadas às forças da natureza, sejam pelas antigas sociedades pagãs, seja por sua ligação com a vida e a maternidade, as mulheres representam forças incontroláveis, e isso é acreditado como sendo perigoso. É capaz de "destruição de um mundo racional e previamente organizado" e, por essas razões, ela, "não apenas é construída como um monstro nas narrativas, mas também é frequentemente punida ao término das histórias"[23].

---

[20] ARGEL; MOURA NETO. *op. cit.*, p. 74.
[21] *Ibidem.* p. 142.
[22] FRANÇA; SILVA, D. *op. cit.*, p. 57.
[23] *Ibidem*. p. 57.

Para Jules Michelet (1798-1874), autor que escreve sobre o período medieval e enaltece a figura da mulher, a feitiçaria é própria da mulher e de seu temperamento. Em *A Feiticeira* (1862) o autor escreve que "Ela nasce Fada. Pelo retorno regular da exaltação, é Sibila. Pelo amor, torna-se Mágica. Pela finura e a malícia (muitas vezes fantasiosa e benéfica), é Feiticeira e enfeitiça, ou pelos menos adormece e ilude os males"[24]. A mulher seria uma figura de transformação. Michelet trata a figura da mulher como alguém que foi maldita pela Igreja e se tornou símbolo de algo maligno, mas que esteve no cerne de diversas religiões, e sua figura é "mãe, terna guardiã e ama fiel"[25].

As *femme fatale* acabam sendo uma figura muito presente ao longo do século XIX, e de forte representação ao final do século. Em *Drácula*, por exemplo, nós temos as três vampiras encontradas no castelo do Conde. Lucy, que poderia ser considerada *damsel in distress* no início da narrativa, logo que é atacada por Drácula não resiste aos seus poderes, e se transforma em femme fatale, negando tanto seus pretendentes como também negando a própria maternidade, ao atacar crianças. Segundo França e Daniel Silva:

> "A femme fatale aparece na ficção de horror para nos lembrar o quanto a sexualidade pode ser atraente e assustadora. O horror do homem de se ver reduzido a mero instrumento descartável para a satisfação de desejos sexuais fez da mulher fatal uma monstruosidade em potencial. No entanto, seus maiores crimes parecem estar na independência sexual que representa e na incapacidade masculina de controlar a própria volúpia. Desse modo, o horror se mistura ao sexo na literatura tanto por meio da aflorada e intimidadora sexualidade de tal figura quanto pelas violentas respostas dos personagens masculinos que não conseguem domar sua imensa atração por essa mulher"[26].

Anterior à Drácula, entretanto, outras personagens femininas, representadas como *femme fatales*, seriam essenciais para elaborar essa figura. Bram Stoker se utiliza do amplo acervo literário do século XIX não somente para criar seu vampiro, mas para desenhar suas personagens femininas também. Lucy e Mina são construídas a partir das leituras de Stoker e de seus anseios e temores. Além das figuras de *femme fatales* ou *damsel in distress*, temos um autor preocupado com a emancipação feminina e os perigos das posições públicas para mulheres.

III – Construção feminina no mito moderno do vampiro.

---

[24] MICHELET, Jules. *A Feiticeira*. São Paulo: Aquariana, 2003. p. 11.
[25] *Ibidem*. p. 12.
[26] FRANÇA; SILVA, D. *op. cit.*, p. 59.

Como já mencionado anteriormente, Bram Stoker se utiliza de uma "estrutura de referências e atitudes" para construir seus personagens[27]. Não obstante, as suas personagens femininas também podem ser lidas como um apanhado de diversas características presentes no século XIX, a partir do qual o autor se debruçou sobre várias de suas ansiedades como homem do *fin-di-siècle*. Das personagens femininas presentes na literatura de vampiros do século XIX, entretanto, podemos considerar duas essenciais para compreender o papel da mulher e as personagens em Drácula. Clarimunda, de "A Morta Amorosa", escrito em 1836 por Theóphile Gautier (1811-1872), e Carmilla, do romance *Carmilla*, escrito por Sheridan Le Fanu (1814-1873). É necessário abrir espaço para falar dessas personagens antes de prosseguir ao *Drácula*.

1 – "A Morta Amorosa"(1836), Theóphile Gautier

Theóphile Gautier (1811-1872), autor de "A Morta Amorosa", nasceu na França, e apresenta uma carreira bastante influenciada por autores como E.T.A Hoffman[28] e Goethe. Frequentou o mesmo círculo social de escritores como Victor Hugo, no qual alguns críticos afirmam que sua obra foi ofuscada pelo trabalho do mesmo[29]. Como afirma J. Gordon Melton, em suas obras era recorrente o uso de mulheres que retornam dos mortos buscando "vampirizar" um personagem masculino, muitas vezes como ato romântico[30].

A história de "A Morta amorosa" se inicia com o Padre Romualdo, que narra uma história que havia acontecido com ele quando mais novo. "Tu me perguntas, irmão, se amei: sim. É uma história inusitada e terrível..."[31]. Romualdo conta a seu interlocutor como ficou durante cerca de três anos sendo uma marionete, um "joguete", nas mãos de uma mulher vil e diabólica. No dia da celebração para que se formasse padre, Romualdo vê, na Igreja, uma jovem mulher que fez com que o mesmo repensasse suas qualidades de eclesiástico. Ao descrever Clarimunda, Romualdo detalha:

> "Oh! Como era bela! Nem mesmo os maiores pintores, que trouxeram à terra o divino retrato da Madona quando buscavam no céu a beleza ideal, se aproximaram dessa fabulosa realidade. Nem os versos do poeta nem a paleta do pintor conseguem dar sequer uma vaga ideia. Ela era alta, com o tamanho

[27] SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
[28] MELTON. *op. cit.*, p. 320.
[29] *Ibidem*. p. 320-321.
[30] *Ibidem*. p. 321.
[31] GAUTIER, Theóphile. A morta amorosa. In. STOKER, Bram [et. al]. *Contos clássicos de Vampiro*. São Paulo: Hedra. 2012. Tradução de: Marta Chiarelli. p. 121.

> e o porte de uma deusa. Os cabelos de um louro suave, se separavam no alto de sua cabeça e corriam sobre suas têmporas como dois rios de ouro; dir-se-ia uma rainha com seu diadema. A fronte, de uma brancura azulada e transparente, se estendia ampla e serena sobre os arcos de dois cílios quase marrons, singularidade essa que ainda aumentava o efeito das pupilas verdes como o mar, de vivacidade e brilho insustentáveis. Que olhos!... com o relâmpago, eles decidiam o destino de um homem, tinham uma vida, uma limpidez, um ardor, uma umidade brilhante que jamais vi em olho humano. Deles emanavam raios como flechas, que eu via claramente atingirem meu coração. Não sei se a chama que os iluminada era do céu ou do inferno, mas com certeza vinha de um ou de outro. Esta mulher era um anjo ou um demônio, talvez ambos - certamente não saiu da costela de Eva, mãe comum. Dentes do mais belo oriente cintilavam em seu sorriso vermelho, furavam-se covinhas a cada inflexão de sua boca no cetim rosado das adoráveis maçãs de seu rosto. Seu nariz era de um refinamento e de uma soberba real, traindo a mais nobre origem"[32].

Clarimunda era uma mulher de beleza excepcional, loira e muito pálida. Ao final da descrição, Romualdo coloca a beleza de Clarimunda entre o céu ou o inferno, tal como um anjo ou ainda um demônio, não sabendo ao certo. Importante observar que Romualdo distancia Clarimunda de Eva, biblicamente a primeira mulher, que daria origem aos homens. Essa distância e a comparação entre um anjo ou demônio, afirmando que seus olhos tinham uma umidade que ele jamais vira em olho humano ajuda a distanciar o vampiro da figura comum, humana, para colocá-lo semelhante aquilo que não era humano – profano ou mesmo selvagem, como um animal. O abade, a perceber a agitação de Romualdo, afirma-lhe para ter calma e não escutar as tentações do diabo, pois o espírito maligno vagava à sua volta como um lobo[33], o que corrobora com a aproximação do profano com o animalesco ao se pensar em Clarimunda.

No conto de Theóphile Gautier, Clarimunda é uma mulher mal vista por todos, tida como amoral, viúva, possuidora de diversos amantes e com a sexualidade independente. O abade, ao anunciar a morte de Clarimunda a Romualdo, afirma que a mesma havia morrido após uma orgia que havia durado oito dias e que em seu palácio aconteciam coisas horríveis. Segundo relatos, sobre Clarimunda havia muitas histórias estranhas, nas quais todos os seus amantes terminaram de forma miserável ou violenta[34]. Porém, Clarimunda deseja o Padre Romualdo. Ela, desde o começo, notadamente sabe de suas condições vampíricas, e a malícia com que trata Romualdo e sua condição de padre é percebida logo no início do romance. Ou seja, a narrativa do romance vai estabelecendo um determinado olhar sobre ela. "Se queres ser meu, te farei mais feliz do que o próprio Deus em seu paraíso, os anjos te invejarão!..."[35].

---

[32] *Ibidem*. p. 124.
[33] *Ibidem*. p. 131.
[34] *Ibidem*. p. 143.
[35] *Ibidem*. p. 126.

Algo interessante a se pensar sobre Clarimunda, e presente em grande parte das narrativas sobre vampiros, é seu local de origem. Clarimunda também é uma personagem estrangeira, do Oriente mais precisamente. Como afirma Cesar Marcos Casaroto Filho[36], "o leste do mundo, especialmente no século XIX, é marca estranha que enriquece o imaginário europeu, em função dos seus mistérios, das suas drogas e dos seus incensos"[37]. Clarimunda, bem como acontece com o personagem de Drácula posteriormente, é uma personagem qual se emana o sentimento do exótico do Oriente. Um sentimento que é incorporado aos vampiros, especialmente devido ao seu local de origem, fazendo que esses personagens provoquem tanto a atração e o fascínio como a repulsa e o medo. É belo, atraente, porém perigoso, e deve ser temido e, no máximo observado de longe.

Mesmo com as tentações, Romualdo segue até o final da celebração e se torna Padre. É enviado para uma catedral pequena, distante da cidade e teme nunca mais ver Clarimunda. Entretanto, após um ano em seu trabalho, Romualdo foi acordado à noite, pois uma dama estava morrendo e precisava das bênçãos de um padre. A dama era Clarimunda e, após o reencontro dos dois, Romualdo passa a ser atormentado por uma vida dupla: de dia, permanece como padre e a noite ele viaja com sua amada para lugares exóticos, bebe e joga, frequenta círculos sociais desonestos e se transforma em um homem de vícios: "Ora acreditava ser um padre que todas as noites sonhava ser um cavalheiro e no instante seguinte, um cavalheiro que sonhava ser padre"[38]. Romualdo enfrenta a duplicidade que trazia medo aos homens do século XIX. Bem como Aubrey, do conto de Polidori, que não consegue compreender a vida de vícios e boêmia que Lord Ruthven leva, Romualdo incorpora em si mesmo o padre, homem de bem, que entregou sua alma à Deus, e o homem de vícios durante à noite. O que ele é na esfera pública e na esfera privada se distanciam, de modo que é dito que o mesmo pode perder sua alma pelos seus pecados.

Romualdo culpa seu aparente desvio de caráter à natureza das mulheres: "por ter erguido uma única vez o olhar para uma mulher, por uma falta aparentemente tão insignificante, experimentei durante muitos anos agitações das mais miseráveis: minha vida foi perturbada para sempre"[39]. Clarimunda, sendo uma mulher independente, que procurava se satisfazer com seus diversos amantes[40], era tida como a culpada por todos os males que caíram sob Romualdo.

---

[36] CASAROTO FILHO, Cesar Marcos. Medo e desejo em "La Morte Amoureuse", de Théophile Gautier. *Anais do CENA*, Uberlândia, v. 2, n. 1, jan./dez. 2016.
[37] *Ibidem*. p. 5
[38] GAUTIER. op. cit., p.150.
[39] *Ibidem*. p. 135-136.
[40] *Ibidem*. p. 143.

O homem, neste momento das narrativas de vampiros, não é o culpado de suas escolhas, pois é seduzido e atraído pelo mal. Indo de encontro ao personagem masculino baseado no ideal de herói byroniano, como no início das narrativas de vampiros, como no exemplo de Lord Ruthven, as mulheres passam a cumprir o papel de perigosas. Clarimunda é a culpada pelas desgraças que aconteceram à Romualdo.

Ao dizer os gostos peculiares de Clarimunda, Romualdo a compara à Cleópatra e diz que ela era uma mulher semelhante a um "camaleão": "Clarimunda gostava da vida grandiosa, tinha um pouco de Cleópatra em sua natureza. (...) Ter Clarimunda era ter vinte amantes, tanto ela era móvel, versátil e diferente de si mesma... era um verdadeiro camaleão"[41]. A comparação com Cleópatra e o fato de Clarimunda ser uma mulher versátil são detalhes importantes para perceber a caracterização de *femme fatale*. A relação da Europa com a África, fazendo com que houvesse um retorno às antigas histórias africanas, bem como as influências de William Shakespeare (1564-1616), que escreve no século XVII sua história *Antônio e Cleópatra*, retoma a história clássica de Cleópatra, que ficou caracterizada como uma governante nada submissa, que frequentemente se impunha sobre os homens que comandava. Sendo uma governante, Cleópatra já ocupa um local privilegiado de fala feminina diante de um poderio masculino, e acaba representando uma mulher perigosa. A partir das discussões acerca das *femme fatales* e do período em que a obra foi escrita, pode-se analisar que o fato de Clarimunda, além de semelhante à Cleópatra, ser versátil, "como um camaleão", a torna uma mulher sem controle, pois não mantinha um modelo centrado para seguir; sua independência diante do que era aceito moralmente e do caminho ideal para uma mulher seguir incomodavam a sociedade.

Conforme afirma Casaroto Filho, "Romuald é homem do seu tempo, incluído em um momento histórico de mudanças que, aos poucos, enfraquecem a moral religiosa vigente, até desembocar no niilismo e no decadentismo europeus, no final do século XIX"[42]. Assim sendo, podemos considerar também que Romualdo já percebia as dificuldades em lidar com essas mulheres que já não estavam em situações de perigo. O personagem marca o início também de uma tradição da literatura que faz com que a religião passe a ser questionada e repensada. Os avanços tecnológicos e as dificuldades cada vez maiores de se acreditar nos caminhos espirituais impostos pela igreja, o que faz com que o padre se encontre em situação de perigo e questões constantes, sobre como seria continuar na Igreja e como seria uma vida fora dela[43].

---

[41] *Ibidem*. p. 151.
[42] CASAROTO FILHO. *op. cit.*, p. 2.
[43] GAUTIER. *op. cit.*, p. 130.

Sua relação com Clarimunda demonstra quais são os perigos de se afastar dos caminhos da Igreja.

Romualdo acaba por descobrir o que vem acontecendo e sabe das vezes que Clarimunda lhe suga o sangue para viver. No entanto, mesmo após ser avisado da possibilidade de perder a alma, Romualdo afirma que ele mesmo teria aberto o braço para que ela sugasse seu sangue, afirmando à Clarimunda: "Bebe! Que meu amor se infiltre em teu corpo pelo meu sangue"[44]. Clarimunda se alegra ao saber do consentimento de seu amado. Nas passagens em que Clarimunda se utiliza do sangue de Romualdo para se alimentar, ela exprime sua insatisfação por estar passando por aquilo. Afirma chorando para Romualdo que tomaria de sua vida apenas o necessário para não extinguir a dela, demonstrando sua infelicidade[45].

Em uma das visitas do abade, porém, Romualdo acaba sendo convencido de visitar o túmulo de Clarimunda, qual não é sua surpresa que a mesma se encontra dentro dele, porém branca como mármore, com uma gota de sangue sob os lábios. Romualdo se tornou livre da hipnose causada por seu amor à Clarimunda. A última frase do romance se trata do que Theóphile Gautier se propôs ao escrever seu conto: "Jamais olhes para uma mulher, anda sempre com os olhos fixados na terra, porque, por mais casto e sereno que sejas, um minuto basta para que percas a eternidade"[46]. Clarimunda não é caracterizada como uma mulher violenta, que comete chacinas e mata crianças, Clarimunda é caracterizada somente como uma mulher que busca estar saciada de suas próprias vontades, que foi castigada com uma maldição horrível e que é independente para fazer e estar com quem quiser. Em nenhum momento do romance, por exemplo, Clarimunda demonstra crueldade contra Romualdo. Mesmo quando Romualdo invade sua tumba, Clarimunda pergunta: "Não eras feliz? E o que te fiz, para violares a minha pobre tumba e desnudares as misérias do meu nada?"[47]. A personagem percebe a miséria em que se encontra. Ao contrário de narrativas como "O vampiro", de Polidori, em que Lord Ruthven compreende o vampirismo com orgulho e se diverte ferindo suas vítimas, ou em *Drácula*, de Stoker, em que o vampiro age com crueldade contra as pessoas e se considera uma criatura mais evoluída, com orgulho de suas origens, Clarimunda trata o vampirismo como sua miséria.

Nas narrativas em que as mulheres são vampiras, aparentemente, o sentimento de amor está mais presente que somente a volúpia. O sentimento, sendo sempre ligado à figura feminina,

---

[44] *Ibidem*. p. 155.
[45] *Ibidem*. p. 154.
[46] *Ibidem*. p. 158.
[47] *Ibidem*. p. 158.

em um momento onde a literatura romântica faz com que a relação entre o amor e a fatalidade sejam complementares, faz com que essas histórias acabem tendo seus finais trágicos, levando à morte ou alguma outra tragédia. As vampiras mulheres, também, parecem sentir mais o peso da maldição dos vampiros, constantemente se desculpando por terem que fazer suas vítimas a passarem pelas situações de terem que alimentá-las. Apesar da malícia sempre presente nessas personagens, elas aparentam muito mais um problema realmente ligado à independência de suas escolhas do que com a maldade. Porém, ocorre uma mudança nessa personalidade em *Drácula*, onde as vampiras do castelo do Conde e Lucy demonstram principalmente terem consciência das atrocidades que cometem. As questões a serem levantadas, então, se relacionam em como essas mulheres podem ser consideradas tão fatais, neste momento do século XIX, se compreendem bem que suas maldições são um fardo a ser carregado? A caracterização dessas mulheres demonstra que elas são perigosas somente pelas escolhas que fazem, não por serem vampiras, mas por serem mulheres. A metáfora do vampiro, aqui, assume somente descontrole sexual e luxúria, diferente de *Drácula*, onde a metáfora do vampiro está intrinsecamente ligada à noção de maldade e aproximação do selvagem e do homem não civilizado. O descontrole sexual, em *Drácula*, aparece somente como mais uma das características, mas não é o foco, diferente dos romances de vampiras femininas.

2 – *Carmilla* (1872), Sheridan Le Fanu.

Sheridan Le Fanu (1814-1873) nasceu em Dublin, na Irlanda. Bem como Bram Stoker, com quem compartilhava a nacionalidade, a vampira criada por Le Fanu é uma estrangeira, vinda do Leste Europeu, da região da Estíria. Como escreve Alexander Meireles da Silva, na introdução ao romance da publicação brasileira, "Le Fanu foi um dos escritores mais populares do século XIX no Reino Unido e é considerado por muitos críticos como o pai da história de fantasma moderno"[48].

O romance se inicia com a jovem Laura narrando os acontecimentos de sua vida. A jovem morava com seu pai, na região da Estíria, em uma região bastante distante: "Nada pode ficar mais pitoresco ou isolado"[49]. Seu pai era inglês, seu nome era inglês, mas a mesma afirma

[48] M. DA SILVA, Alexander. Entre o natural e o sobrenatural. In. LE FANU, Sheridan. *Carmilla: A vampira de Karnstein*. São Paulo: Hedra. 2010. Tradução de: José Roberto O'Shea. p. 11.
[49] LE FANU, Sheridan. *Carmilla: A vampira de Karnstein*. São Paulo: Hedra. 2010. Tradução de: José Roberto O'Shea. p. 39.

nunca ter visitado a Inglaterra. Novamente, a história se passa com elementos do Leste Europeu, como no caso de "A dama pálida", de Dumas, não somente o vampiro vem da região oriental da Europa, como a narrativa se passa completamente lá. O interlocutor de sua narrativa é o leitor, a quem a jovem evoca em diversos momentos enquanto conta a história. Afirma que não possuem grandes fortunas, mas na região é normal se viver em castelos com uma quantidade de dinheiro regular por ano. Durante o primeiro capítulo, Laura narra uma situação estranha que havia lhe acontecido quando pequena:

> "para minha surpresa, vi um rosto circunspecto, mas muito belo, olhando-me ao lado da cama. Era uma jovem, ajoelhada, com as mãos enfiadas sob a coberta. Olhei para ela com espanto que expressava certa satisfação, e parei de choramingar. A jovem me acariciou, deitou-se ao meu lado e puxou-me para perto dela, sorrindo; acalmei-me deliciosa e prontamente, e voltei a dormir. Acordei com a sensação de que duas agulhas haviam sido enfiadas em meu peito, ao mesmo tempo, e dei um grito. A dama se afastou, com os olhos cravados em mim, escorregou para o chão e assim pensei eu, escondeu-se embaixo da cama"[50].

Esse teria sido o primeiro contato de Laura com a vampira, porém, devido à pouca idade da personagem, a mesma considerou aquilo como uma situação anormal, mas continuou vivendo sem maiores incômodos. A cena, que contém indícios de sexualidade entre a vampira e a jovem, pode ser considerada transgressora não somente pela sexualidade entre duas mulheres, mas entre uma mulher e uma criança, pois Laura afirma ser uma das primeiras lembranças que tem na vida[51].

Após uma série de infortúnios no castelo vizinho, onde a sobrinha do general Spielsdorf, amigo de seu pai, havia morrido, Laura fica desconsolada, pois esperava conseguir amizade daquela moça, ressaltando o aspecto isolado do local onde mora, demonstrando novamente o caráter solitário, exótico e estranho da região. Em um acidente na estrada, envolvendo uma jovem, o castelo de Laura recebe uma hóspede. De início, a mãe da jovem pede que tomem conta dela, que tem uma saúde muito frágil e que logo voltariam para buscá-la. A jovem, de nome Carmilla, logo inicia uma amizade muito forte com Laura. Após alguns dias no castelo, e cada vez mais amigas, Carmilla demonstra muito afeto por Laura, e a mesma retribui, como se houvesse algo próximo ao amoroso:

> "A verdade é que meu sentimento em relação à bela estranha era inexplicável. Eu me sentia, como ela disse, 'atraída' por ela, mas havia também uma certa

[50] *Ibidem*. p. 42.
[51] *Ibidem*. p. 41.

> repulsa. Nesse sentimento ambivalente, contudo, prevalecia a atração. Ela me interessou e me conquistou; era também absolutamente formosa e indescritivelmente cativante"[52].

Novamente, como em "A Morta Amorosa", o sentimento presente é o de atração acompanhado de repulsa, de sensualidade, mas também de receio, não somente por ser uma mulher, mas porque sua sensualidade era perigosa. Como afirma Laura, a atração prevalecia, e a mesma se viu com sentimentos correspondidos à Carmilla. Pode-se levar em consideração que em grande parte a repulsa sentida por Laura seja também consequência de seu local de origem, sendo Carmilla pertencente ao Leste Europeu, apresentando as características de entre repulsa e atração aos estrangeiros dessas regiões presentes nas narrativas imperialistas, como nos mostra Said[53].

Algumas situações na narrativa de Laura, que estão ligadas à ataques chamados de "histéricos" ajudam a compreender essa construção do vampiro feminino, e se relacionam com a saúde mental da mulher. Durante o século XIX a noção de que as mulheres eram naturalmente histéricas, que seu humor era incontrolável e que elas deveriam tomar precaução para não perderem o controle frente à sociedade foi algo muito difundido, principalmente na literatura. Enquanto vampiros homens permaneciam indiferentes e taciturnos ao longo das narrativas, as vampiras mulheres acabam perdendo o controle de suas emoções muito mais facilmente que os homens. Ao presenciar a procissão de um enterro, por exemplo, Carmilla muda drasticamente em sua forma de agir:

> "Sua fisionomia alterou-se de tal maneira que fiquei alarmada e, por um instante, cheia de pavor. O semblante se tornou escuro, e depois terrivelmente lívido; seus dentes e punhos se cerraram, enquanto ela franzia o cenho e apertava os lábios, olhando fixamente para o chão, fitando os próprios pés, e tremendo descontroladamente, como quem sofre de malária. Parecia reunir todas as suas energias, a fim de evitar uma convulsão, contra qual lutava sofregamente; afinal, emitiu um gemido baixo, espasmódico, e gradualmente o ataque de histeria passou"[54].

Carmilla, mesmo que com temperamento estranho desde o começo da narrativa, se torna completamente diferente quando entra em contato com as orações religiosas. Nota-se, então, uma das características dos vampiros, que é a repulsa com objetos religiosos. Já tendo aparecido

---

[52] *Ibidem*. p. 62.
[53] SAID. *op. cit.*
[54] *Ibidem*. p. 72

em outras narrativas como "A família do Vurdalak" de Tolstói e "A dama pálida" de Dumas, em Carmilla era repulsa é comparada à histeria.

Outros episódios teriam como resposta a possível histeria de Carmilla. Laura narra o dia em que um andarilho estava passando pelo castelo, como costumava fazer naquela época do ano, oferecendo amuletos contra *oupires*[55], e afirma notar os dentes de Carmilla, dizendo que também poderia fazer o trabalho de dentista e arredondar-lhe os dentes, caso eles estivessem incomodando. Carmilla se sente ultrajada e tem outro ataque de "histeria", conforme afirma Laura. Durante a noite, Carmilla tem uma discussão com o pai de Laura sobre a natureza desses ataques de *oupires* dos quais os camponeses tanto reclamam e sofrem: "Tudo isso - disse meu pai - se deve, exclusivamente, a causas naturais. Essa pobre gente se infecta com suas próprias superstições, e repete, na imaginação, as imagens de horror que infestam os vizinhos"[56], ao qual Carmilla responde que "esta praga que assola a região é natural. Natureza. Tudo vem da natureza... não é? Tudo o que existe no céu, na terra e embaixo da terra opera e vive segundo os comandos da Natureza? Creio que sim"[57]. Conforme afirma Silvia Alexim Nunes[58]:

> "Durante todo o século XIX discute-se minuciosamente os sintomas histéricos, suas possíveis causas, seus possíveis tratamentos. A crise histérica, marcada por uma experiência de convulsão, é o fenômeno que mais chama a atenção dos médicos, por seu caráter irruptivo, imprevisível, enigmático e sexual. É esse ataque que os médicos procuram elucidar e tentar explicar fisiopatologicamente"[59].

Nas últimas décadas do XIX, a histeria acaba sendo compreendida como uma forma de "degeneração mental e como nos mostra Nunes, os histéricos acabam sendo colocados no mesmo conjunto de personagens sociais tidos como degenerados, como os "loucos, prostitutas, homossexuais, perversos, criminosos"[60]. É neste período, também, segundo Clóvis Gruner e Evander Ruthieri da Silva, que os médicos inserem a histeria principalmente como uma doença de mulheres, além de degenerados, pois seriam doenças decorridas a partir de "ambições femininas", bem como os comportamentos aberrantes, degenerescência racial e a esterilidade[61]. Como afirmam os autores, a degeneração e a histeria foram ligadas à sexualidade feminina,

---

[55] Palavra eslava e utilizada pelos camponeses do romance para se referirem aos vampiros. *Ibidem*. p. 74

[56] *Ibidem*. p. 76.

[57] *Ibidem*. p 76.

[58] NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caveirinha: Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

[59] *Ibidem*. 112.

[60] *Ibidem*. 117.

[61] GRUNER, Clóvis; SILVA, Evander Ruthieri S. da. História e Literatura: monstruosidades femininas, degenerescência e ansiedades modernas em. *História Unisinos*, [s.l.], v. 19, n. 2, p.183-193, 8 jun. 2015. p. 189.

através de estudos realizados por Richard Von Krafft-Ebing (1840-1902), em seu livro denominado *Psychopatia Sexualis* (1886)[62].

Durante a década de 1870, entretanto, a histeria passa a ser estendida também para homens sem traços femininos, através dos estudos do médico Jean-Marie Charcot (1825-1893)[63]. Em *Drácula*, o personagem de Renfield surge como o personagem histérico, representando a vulnerabilidade masculina[64], como afirma Silva, de um período que pensava no homem como aquele que deveria ser forte e deveria manter a mente sã, pois a histeria era ligada, principalmente, ao feminino. Como escreve Silva, Renfield é um personagem que aspira pela imortalidade, e estava convencido de que encontraria a mesma através do consumo de vida de outro ser, encontrando em Drácula seu mestre. Assim como outros personagens do período que aspiravam pela imortalidade, como Dorian Gray, do romance escrito por Oscar Wilde, há uma leva de homens ansiosos demais com o futuro, ânsias essas que eram comuns tanto no público, a partir das medidas tomadas pelo governo inglês, que estava ele mesmo com receio dos acontecimentos vindouros, como no privado, como demonstrado "entre os escritos de médicos e literatos, constituiam-se relatos do medo e das ansiedades nutridos diante das experiências da modernidade, as quais promoveram constantes narrativas de vulnerabilidade masculina"[65].

Ao final, após descobrirem que Laura se encontrava vítima de um vampiro, se descobre, então, que a tradição de Carmilla como vampira é antiga, já tendo trocado de nome outras vezes, e foi apresentada ao próprio general Spielsdorf como Millarca, sendo ela própria conhecida como Mircalla, condessa de Karnstein. Ao final do livro, Laura afirma que "O vampiro tende a se deixar fascinar por determinadas pessoas, com grande ardor, algo similar à paixão carnal"[66]. Assim como ocorre com Clarimunda, na história de Theóphile Gautier, Carmilla se entrega às suas paixões, não se tratando de uma criatura cruel como Drácula ou Lord Ruthven, mas sendo uma figura do sexo feminino que se deixa levar por suas vontades.

Adolfo José de Sousa Frota[67] considera que o vampiro é um ser que está marginalizado por todas as suas formas, alguém que é transgressor não somente por estar no limiar entre a morte e a vida, mas, como no caso de Carmilla, contraria também a convenção social da

---

[62] *Ibidem.* p. 191.
[63] SILVA. *op. cit.* p. 196.
[64] *Ibidem.* p. 193.
[65] *Ibidem.* p. 193.
[66] LE FANU. *op. cit.*, p. 143.
[67] FROTA, Adolfo José de Souza. Carmilla, de Le Fanu, e o conceito de subversão, abjeto e estranhamento no romance vampiresco. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*, 1, 2013, Rio de Janeiro. Textos completos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

sexualidade, estando entre o homo e o hetero, e para Carmilla isso faz parte da natureza humana, não podendo ser dissociado do que a natureza é[68]. A natureza, nesse caso, para Carmilla, é algo incontrolável. Em um período em que é natural da mulher ser uma dama, sempre associada à casa e ao cuidado de seu marido, Carmilla é uma figura subversiva, pois se apaixonada por outra mulher e acredita que a natureza humana, no geral, é selvagem, como a natureza de um vampiro:

> "Essa relação entre o fora da lei e aquele que se adéqua às normas pode ser visualizado a partir do contato entre Laura, a filha de um militar reformado, portanto, de um homem socialmente bem colocado e respeitado por todos e Carmilla, um ser que apareceu de forma misteriosa e que, aparentemente, não possui qualquer raiz social. Uma moça de família e uma estrangeira, uma jovem humana e uma vampira centenária"[69].

Carmilla se encontra, assim como Clarimunda, entre as principais figuras representadas a partir da ideia de *femme fatale* nas histórias de vampiros. Ambas são personagens mulheres que são perigosas por expressarem seus desejos, carnais ou espirituais, fazendo aquilo que se sentem inclinadas a fazerem. Suas aspirações partem da independência, e agem da forma como querem agir. Após algumas décadas, ao lançar Drácula, Bram Stoker ainda estaria sob influência desse tipo de personagem. Algumas outras criações são importantes nesse meio tempo, como She, de Henry Rider Haggard, publicado em 1887, onde a rainha Ayesha também pode ser considerada uma *femme fatale*. Em She, um professor é acompanhado de seu pupilo em uma viagem à África, onde encontram uma tribo, no qual quase são sacrificados em um ritual de canibalismo, sendo salvos por um ancião. Se encontram com rainha feiticeira que aguarda a reencarnação de seu antigo amor. Ao cometer um erro no feitiço, a rainha acaba perdendo seus dons imortais.

Como afirma Brantlinger em seu livro *Rule of Darkness, British Literature and Imperialism 1830-1914,* tanto em Drácula quanto em *She* há a ameaça da nova mulher pairando sobre as instituições conservadoras. O medo de que a mulher pudesse ocupar lugares públicos, de que a mesma abandonasse as tarefas domésticas e o trato do marido era um perigo constante[70]. Com o avanço da busca das mulheres por direitos, a emancipação das mesmas e os

---

[68] *Ibidem.* p. 122.
[69] *Ibidem.* p. 122.
[70] BRANTLINGER, Patrick. "Imperial Gothic - atavism and the Occult in the british adventure novel 1880-1914". *In*: *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914.* Ithaca: Cornell University Press, 1988. [Kindle Edition].

movimentos femininos[71], a pauta sobre o desejo feminino e como as mulheres deveriam ser controladas e mantidas dentro de casa passa a fervilhar artigos e obras de escritores e dos intelectuais do período. Dentro dessa lógica, podemos inserir Drácula, de Bram Stoker, como uma das obras que possuem exemplo de como deveria ser a mulher ideal e do que poderia acontecer caso a mulher tivesse algum desvio de moral.

3 – O caso de *Drácula* (1897): Mina Murray e Lucy Westenra.

As duas principais personagens femininas em *Drácula* precisam ser questionadas para compreendermos o mito moderno do vampiro. A partir dessa construção encontramos uma série de pensamentos que demonstram o papel da mulher diante da sociedade do século XIX. Ao final do século, juntamente com a figura fictícia da *femme fatale*, iria surgir uma figura feminina nos jornais e periódicos que também seria considerada perigosa perante a sociedade: a *new woman*, uma mulher que possuía interesses e ansiava por questões diferentes da mulher que frequentava os espaços públicos sociais na Inglaterra do século XIX, surge como uma ameaça ao que se considerava saudável para a moça comum. Sua independência ao escolher se casar ou não, sua vontade de participar ativamente da sociedade, votando, estudando, trabalhando, frequentando os espaços públicos e políticos era uma afronta ao que se esperava das mulheres, que ficassem em casa e cuidassem da família. Muitos escritores e jornalistas auxiliaram para fomentar essa noção de perigo e cautela se tratando das "novas mulheres":

> "As novas mulheres, celebradas e criticadas nas páginas da imprensa periódica e na literatura, representavam figuras sexualmente independentes, que criticavam a insistência social de que o casamento era a única opção de realização na vida para a mulher. As novas mulheres almejavam a formação universitária e despertaram reações hostis e temores dos setores conservadores da sociedade vitoriana finissecular, pois pareciam desafiar a supremacia masculina no campo das artes, nas profissões liberais e até mesmo no lar. Por um lado, jornalistas atacavam as mulheres emancipadas com seu humor mordaz e as descreviam como figuras associadas à insurreição política. (...) A imprensa periódica, em conluio com a escrita literária, fornecia importantes plataformas políticas favoráveis ou altamente críticas às novas configurações sociais para homens e mulheres no final do século"[72].

[71] RODRIGUES. *op. cit.*, p. 91.
[72] SILVA. *op. cit.* p. 209.

Ao escrever em seu diário, em uma das passagens de Drácula, enquanto fazia uma refeição com Lucy, Mina afirma: "Creio que chocaríamos a 'mulher moderna' com nosso apetite, mas os homens são mais tolerantes, abençoados sejam eles!"[73]. De acordo com Rodrigues, Bram Stoker possuía uma posição negativa quanto ao que se conhecia por *new woman*, ou o que ele chama de "mulher moderna"[74]. Logo após afirmar que chocaria a mulher moderna, enquanto observa Lucy dormindo, Mina ainda escreve que não acha difícil que futuramente as "mulheres modernas" defenderiam que antes de se casar ou propor o matrimônio, um homem e uma mulher deveriam dormir juntos ao menos uma vez[75]. Para Rodrigues, o ato de repudiar o movimento feminista, "envolvia questões de virtude, decência, comportamento social e pureza", e ao ironizar essas "mulheres modernas", Mina estaria representando "o expoente do comportamento feminino tradicional"[76].

3.1 – Lucy Westenra: de "donzela em perigo" à *femme fatale*

A primeira vítima de Drácula na Inglaterra foi Lucy Westenra, melhor amiga de Wilhelmina "Mina" Murray, que posteriormente seria Mina Harker. Lucy era uma jovem com alguns bens, não precisava trabalhar, morava com a mãe e tinha três pretendentes: Dr. Seward, diretor do hospício onde Renfield está sob observação; Quincey P. Morris, explorador americano da região do Texas; e por fim, aquele com quem ela decide firmar noivado, Arthur Holmwood, que após o falecimento do pai assume como Lord Godalming. Lucy não consegue se decidir por qual desses homens gostaria de firmar o casamento, e se questiona sobre a nobreza dos homens acima das mulheres: "Querida Mina, por que são os homens tão nobres, e nós, as mulheres, tão pouco dignas deles?"[77], o que mostra que, mesmo caracterizada como uma jovem doce e bela, possuía sentimentos pouco castos e paixões pouco provenientes da pureza feminina vitoriana[78] Mais adiante admite que gostaria muito de poder firmar compromisso com os três homens[79]. Lucy pede segredo à Mina, para não contar às outras moças a quantidade de pretendentes que lhe apareceram no primeiro dia, pois "elas teriam toda espécie de ideias

---

[73] STOKER. *op. cit.*, p. 111.
[74] RODRIGUES, *op. cit.*, p. 92.
[75] STOKER. *op. cit.*, p. 112.
[76] RODRIGUES, *op. cit.*, p. 92.
[77] STOKER. *op. cit.*, p. 77.
[78] GRUNER; SILVA. *op. cit.*, p. 190.
[79] STOKER. *op. cit.*, p. 77.

extravagantes e se sentiriam magoadas e injuriadas se não recebessem pelo menos seis, no primeiro dia em casa. Certas moças são tão fúteis!". Lucy, entretanto, retira a ambas desse grupo de mulheres que poderiam ser consideradas fúteis, afirmando que "estamos comprometidas e em breve nos tornaremos velhas e sérias senhoras casadas, podemos desprezar a vaidade"[80].

Mas a situação se agrava após Lucy ser mordida pelo vampiro. Em um primeiro momento, todos supõem que a personagem esteja passando por alguma doença dos nervos, ou algum problema de saúde. Como escreve Rodrigues, Lucy já sofria de um distúrbio de sonambulismo, que era considerada durante o século XIX uma forma de "neurose degenerativa, como uma das manifestações da histeria"[81], demonstrando que já tinha histórico para doenças degenerativas e mentais. Entretanto, sendo constatado que o problema seria um vampiro, são realizadas diversas transfusões de sangue para que sua vida seja salva. Comandadas por Van Helsing, todos os pretendentes de Lucy são chamados para que possam lhe dar um pouco de seus sangues. Porém, somente o sangue dos homens presentes pode servir para salvar a jovem. Mesmo contando com diversas empregadas e moças que trabalhavam pela casa, inclusive tendo à disposição sua própria mãe, Van Helsing assegura que somente o sangue dos homens seria forte o suficiente. De acordo com o professor: "O sangue de um homem bravo é a melhor coisa na terra para uma mulher em dificuldade"[82] e afirma temer o sangue daquelas mulheres, mesmo que elas tivessem coragem de se dispor ao procedimento[83].

Como podemos observar através do trabalho de Rodrigues, Lucy se transforma em uma mulher subversiva, erotizada e que não está disposta a se redimir. Ao ser enterrada, antes de ser caçada como vampira, ela se levanta toda noite de seu túmulo e suga o sangue de crianças da região do cemitério. Esse é um ponto particularmente interessante sobre a narrativa: as mulheres vampiras, com exceção de Mina, sugam o sangue de crianças, ao contrário do vampiro homem, Drácula, que suga o sangue de mulheres principalmente. Segundo Rodrigues, o fato dessas mulheres sugarem o sangue dessas crianças demonstra uma transgressão como mãe, derruba o papel de mulher de casa e de que tem que cuidar os filhos, pois atacam crianças e perambulam durante a noite[84]. Ao se transformar em vampira, Lucy se torna uma criatura cruel e vil:

> "Jamais tinha visto tão atrevida malícia num rosto, e creio que jamais algum mortal a verá novamente. A linda cor tornara-se lívida, os olhos pareciam emitir faíscas de pecado, na testa formaram-se rugas semelhantes às cobras da

[80] *Ibidem*. p. 74.
[81] RODRIGUES. *op. cit.*, p. 102.
[82] STOKER. *op. cit.*, p. 175.
[83] *Ibidem*. p. 174.
[84] RODRIGUES. *op. cit.*, p. 91.

> medusa, e a boca linda e tinta de sangue transformou-se num quadrado aberto como nas máscaras apaixonadas dos gregos e japoneses. Vimos um rosto que espelhava a morte e que parecia poder matar com um olhar"[85].

Antes pretendentes de Lucy, já não conseguem reconhecer que aquela havia sido a moça por quem eles teriam se apaixonado. "Ali deitada, parecia uma versão maléfica de Lucy. Os dentes pontiagudos, a boca voluptuosa e manchada de sangue fazendo estremecer os que a viam, toda aquela aparência carnal e materialista constituía um ultraje à doce pureza de Lucy"[86]. Como afirma Silva, após ser liberta da dependência masculina, Lucy acaba tendo liberdade sexual e é caracterizada como uma criatura lasciva, e por trás de sua personalidade vulnerável e dócil, abrigava uma mulher perigosa e agressiva[87].

Lucy encarna a mulher que se torna fatal a partir do contato com o estrangeiro. Ela é a personagem que inicia a narrativa como uma moça normal, porém que já possui alguns ideais presentes nos pensamentos das "mulheres modernas". Entretanto, ao manter contato com o exótico do estrangeiro, a personagem passa de uma "donzela em perigo", que precisa ser salva por seu noivo e seus amigos à *femme fatale*, não aceitando ajuda e aderindo aos pensamentos imortais de Drácula. Ao se encontrar com o grupo disposto a lutar contra o vampiro no cemitério, Lucy não demonstra remorso ou sentimento de culpa. O contato com o estrangeiro, novamente e de forma incisiva, se demonstra perigoso para as jovens mulheres, e evoca o sentimento de proteção nos homens do romance.

3.2 – Mina Harker e o exemplo da mulher ideal

Mina, por outro lado, já se encontra noiva de Jonathan Harker desde o começo do romance. Em todos os momentos que Harker pretende fazer menção à Mina em seus diários, seria para guardar alguma receita para ela, o que demonstra desde o início do romance o papel que Mina representa na narrativa. Mina é professora no início do romance, mas abandona a profissão após se casar para manter a dedicação total ao casamento. Mantém um diário, algo que seria muito útil ao começarem a busca pelo vampiro, e que era comum para as mulheres do período, pois os diários mantinham os pensamentos dessas mulheres sob controle[88], como

[85] *Ibidem*. p. 239.
[86] *Ibidem*. p. 241.
[87] SILVA. *op. cit.*, p. 237.
[88] PERROT, *op. cit.*, p. 30.

afirma Perrot. O fato, porém, de ser uma moça estudada, que escreve regularmente e mantém um trabalho, não afeta sua postura como boa mulher, tudo isso se torna justificável a partir do momento em que Mina dedica todo seu tempo para seu noivo, quando o diário se mostra uma arma poderosa contra o Conde. Seu emprego é abandonado após o casamento, e seus estudos a transformam numa figura que pode auxiliar seu marido e seus amigos como secretária.

Quando Mina é mordida pelo vampiro, a alteração de seu caráter é pouco perceptível. Apesar de saberem o que a aflige, Mina só aparenta estar doente. Em momento algum sua personalidade se altera como foi feito com Lucy. Bram Stoker deixa claro que Mina é uma personagem forte, um exemplo de mulher, que todas as mulheres deveriam ser semelhantes a ela, e transcreve suas opiniões e expectativas enquanto o que deseja para mulheres através das falas dos personagens masculinos. Apesar de termos três pretendentes de Lucy, todos concordam como Mina Harker é um exemplo ideal de mulher. Jonathan Harker, principalmente, sempre transcreve as frases de Van Helsing como orgulhoso do que pensam de sua mulher. Van Helsing, principal voz de Stoker durante a narrativa, diz que Mina "Tem o coração de mulher, porém o cérebro de um homem muito inteligente", porém, que não era papel de uma mulher se arriscar na tarefa que eles tinham aceitado[89]. Auxiliando seu marido em suas necessidades, demonstra saber qual seu lugar perante a sociedade. Seu lugar, perante a sociedade, é servindo como secretária: tanto de Harker, como para os seus amigos na busca do Conde, e isso fica explícito quando, em seu diário, explica as posições que eles ocuparam na mesa, na reunião para decidir como deter o Drácula:

> "O Prof. Van Helsing ocupou a cabeceira da mesa, pois o Dr. Seward lhe designara este lugar quando o viu entrar na sala. Fez-me sentar ao seu lado direito e pediu-me que agisse como secretária; Jonathan ocupou o lugar junto a mim. Do lado oposto ao nosso, colocou-se Lord Godalming, o Dr. Seward e o Sr. Morris, situando-se o primeiro junto do professor e o Dr Seward ao centro"[90].

É, no mínimo, interessante perceber como Stoker destaca Mina durante sua narrativa. Sem dúvida Mina é o personagem mais importante para a derrota do Drácula, pois através de sua inteligência, seus registros guardados sobre os ataques de vampiro e sua força de vontade em não ceder aos caprichos do Conde, mantendo-se firme e fiel à Jonathan, ela consegue compreender os poderes dos vampiros e é esse elo que vai fazer com que encontrem onde o Conde está. Apesar do golpe final ao vampiro ter sido dado por Morris, é através de Mina que

[89] STOKER. *op. cit.*, p. 264.
[90] *Ibidem*. p. 265.

os homens obtêm sucesso em sua empreitada. Mina mais de uma vez havia provado que era muito útil na luta contra o Conde, entretanto, em tom condescendente, Van Helsing afirma que:

> "Foi tão boa e brava que sentimos crescer dentro de nós a energia para o trabalho e para a aceitação de nosso fardo. Principiamos a discutir a forma de agir. Disse-lhe que ela ficaria com os papéis do cofre e também com todos os outros, assim como os diários e fonógrafos que utilizássemos em seguida"[91].

Seu local, como mulher, era óbvio: serviria como secretária, mesmo que soubesse das artimanhas do Conde e não tivesse medo dele, pois carregava na testa a mesma marca que ele. Como mulher, Mina servia a um propósito supostamente maior que qualquer outro: apoiar e auxiliar seu marido. Como mulher, mesmo que sendo uma mulher digna e bem vista pela sociedade e o que Bram Stoker e uma grande parte de literatos e intelectuais do período consideravam como um tipo de mulher ideal, Mina é vítima de Drácula, e acaba sendo alguém a quem Deus e a Igreja virariam as costas. Seward demonstra sua insatisfação e tristeza ao pensar sobre isso, e, bem como ocorria nas histórias do início do século com as "damas em perigo" como as personagens principais, os atos heróicos são justificados para conseguirem fazer com que a pureza da alma de uma jovem fossem recuperados:

> "Oh, se eu pudesse dar uma ideia dessa cena: descrever aquela mulher tão terna e boa, com toda a fascinante beleza de sua juventude e animação! Oh, se eu pudesse descrevê-la com a cicatriz vermelha na testa, cicatriz que ela sabia existir e que víamos com os dentes rangendo; se pudesse exprimir com palavras sua onde em contraste com nosso ódio sinistro, sua fé entre nossos temores e dúvidas! E nós, naquele momento, sabíamos que ela era excomungada de Deus, apesar de sua bondade, pureza e fé"[92].

Se, no início da narrativa, a principal preocupação é com a salvação de Londres do poder do vampiro, a partir do momento em que Mina é atacada, é para ela que os esforços se voltam. A cidade permanece sendo uma preocupação, mas a necessidade de recuperar a pureza do modelo de "mulher ideal" presente naquela sociedade e naquele grupo, era mais importante. Drácula, que já era um personagem perigoso, ao atacar uma mulher como Mina, acaba se tornando um problema ainda maior.

Entretanto, o que isso pode significar? Drácula pode ser considerado um livro escrito às sombras de uma visão de mulheres de Bram Stoker que mantém o papel da mulher em casa, trabalhando, se mantendo fiel e segura. Por que adicionar esse papel de tamanho destaque à uma mulher? Por que Mina Harker, então, é aquela que vai fazer com que a ameaça do vampiro

---

[91] *Ibidem*. p. 332.
[92] *Ibidem*. p. 342.

esteja expulsa de Londres? Mina Harker é, afinal, a versão idealizada de mulher a partir de Bram Stoker, o que ele acredita que seria uma boa mulher, e tudo que ele observa como comportamento errado é aquilo que sua personagem não o é. Bram Stoker escreveu seu romance a partir de seus receios e ansiedades do final do século. O receio e a ansiedade de que as mulheres tivessem autonomia, ocupassem um local de trabalho e tivessem independência, também está inserido em sua obra. Bram Stoker novamente faz papel de mediador, demonstrando até onde poderia ir à independência dessas mulheres, que elas poderiam ajudar seus maridos, mas sem terem que assumir um local de visibilidade perante a sociedade. No caso de Drácula, reunindo documentos e não pegando em armas. Mina é o tipo de mulher aceito perante a sociedade imperial e vitoriana, e assume o papel do tipo de mulher que a sociedade oitocentista elege e celebra como exemplo, aquela que é associada aos ideais nacionalistas e que entra em contraste à figura da mulher perigosa e fatal, como apontam Gruner e Silva[93].

O papel da mulher, durante o XIX, sofre diversas alterações, mas o ideal feminino permanece sendo a mulher recatada, que permaneceria servindo ao seu marido e cuidado do lar. Ao final do XIX, o trabalho até poderia ser uma opção, contanto que após o casamento sua dedicação à sua casa, seu serviço privado, não fosse abalada pelas obrigações em sua vida pública.

[93] GRUNER; SILVA. *op. cit.*, p. 190.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A preocupação com a destruição do Império ao final do século XIX era constante. Como apontou Brantlinger, o medo de que a selvageria e a barbárie penetrasse nas barreiras seguras do Império Britânico foi inspiração para uma série de autores criarem suas obras. O vampiro, criatura que desde suas origens esteve ligada ao medo e às histórias de horror camponesas, repassadas de formas orais, acaba encontrando território para ser utilizada como metáfora contra esses perigos. De início uma figura presente em poemas no século XVIII, se transformando em um personagem sensual já na primeira metade do século XIX, o vampiro se tornou uma grande referência para tratar de problemas como a degenerescência e a imigração na Europa do final do século XIX.

Como afirma Martha Argel e Humberto de Moura Neto, já havia uma estrutura de vampiros anterior ao Drácula de Stoker: o vampiro folclórico, o nobre satânico e a mulher fatal[1]. Em "A Família do Vurdalak" em 1847, escrito por Alexei Tolstoi (1817-1875) podemos encontrar o personagem do vampiro folclórico, retomando as antigas narrativas orais, pois conto é um relato de um Marquês, que, pedido para contar uma história às pessoas reunidas após um jantar, resolve relatar sua experiência, se parecendo com as antigas reuniões camponesas para contar suas histórias, como relatado por Robert Darnton em seu livro *O grande massacre de gatos*[2]. O nobre satânico pode ser percebido em "O Vampiro", escrito em 1819 de John Polidori (1795-1821), o primeiro vampiro a aparecer como personagem na literatura inglesa: Lord Ruthven é descrito como um nobre arrogante com diversos vícios e moral duvidosa. A mulher fatal pode ser percebida com "A Morta Amorosa" (1836), de Theóphile Gautier (1811-1872), onde a vampira Clarimunda seduz o jovem padre Romualdo para se tornar seu amante.

Entretanto, como afirmam os autores, *Drácula*, de Bram Stoker, possui os três tipos de vampiros. Drácula, como personagem, possui duas das três vertentes: o nobre satânico com diversas características do vampiro folclórico. Sua primeira vítima, Lucy, e as três mulheres que abriga em seu castelo, podem ser exemplos da mulher fatal[3].

---

[1] ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *O vampiro antes de Dracula*. São Paulo: Aleph, 2008. p. 300.
[2] DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos: E outros episódios da história cultural francesa.* 2. ed. São Paulo/rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.
[3] ARGEL; MOURA NETO. *op. cit.*, p. 300.

Algo de novo durante a narrativa de Stoker vem de seu contexto pessoal e histórico, entretanto. O vampiro de Stoker pode também ser caracterizado como "outro", um estrangeiro que não pertence ao Império Britânico, e por isso deve ser detido. Quando o Conde é finalmente derrotado pelo grupo que o persegue até voltar à Transilvânia, Evander Ruthieri Silva afirma que essa vitória contém elementos de entusiasmo por parte dos personagens e por parte do próprio Stoker, se tratando de uma vitória britânica em uma região estrangeira[4].

Algo que permanece inalterado, entretanto, é o vampirismo como maldição. Os vampiros, habitando o limite entre a vida e a morte, não podem descansar após morrerem e permanecem vagando e se alimentando da vida de outros. Como escreve Claude Lecouteux, "o mito moderno do vampiro desemboca numa reflexão sobre a vida, a morte, o amor, três pólos essenciais de nossa humanidade"[5].Mesmo uma criatura originalmente monstruosa, como personagem carrega diversas particularidades e receios daqueles que o criaram. Ainda hoje o medo da morte e do pós-vida permanece, o que torna ainda o vampiro uma figura atual.

Um personagem versátil, que foi modificado ao longo dos anos, o vampiro ainda pode ser diversificadamente explorado. Ainda hoje são produzidas obras que o trazem como personagem principal, com os mais variados tipos de abordagem. *Drácula*, de Bram Stoker, consolidou diversas características desse vampiro moderno, que somente características de um vampiro do folclore, mas também questões próprias do XIX.

---

[4] SILVA, Evander Ruthieri Saturno da. *Degeneracionismo, variação racial e monstruosidades na literatura de horror de Bram Stoker (1847-1912)*. 2016. 292 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. p. 253.

[5] LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros*. São Paulo. Editora da Unesp, 2003. p.177.

Bibliografia:

ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *O vampiro antes de Dracula*. São Paulo: Aleph, 2008.

BARROS JÚNIOR, Fernando Monteiro de. "A modernidade e a afronta do vampiro". [200-]. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/pub_outras/sliit02/sliit02_15-24.html>. Acesso em: 20 abr. 2017.

BRANTLINGER, Patrick. "Imperial Gothic - atavism and the Occult in the british adventure novel 1880-1914". In: *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914.* Ithaca: Cornell University Press, 1988. [Kindle Edition]

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror*: ou Paradoxos do coração. Campinas: Papirus Editora, 1999.

CASAROTO FILHO, Cesar Marcos. Medo e desejo em "La Morte Amoureuse", de Théophile Gautier. *Anais do CENA*, Uberlândia, v. 2, n. 1, jan./dez. 2016.

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos:* E outros episódios da história cultural francesa. 2. ed. São Paulo/rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

ESTEVES, Lainister de Oliveira. *Literatura nas sombras: uso do horror na ficção brasileira do século XIX.* 2014. 249 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FERREIRA, Cid Vale. *Voivode*: Estudos sobre os vampiros. Jundiaí: Pandemonium, 2002.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P.. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. Opiniães, [s.l.], v. 4, n. 6-7, p.51-66, 3 maio 2016.

FROTA, Adolfo José de Souza. Carmilla, de Le Fanu, e o conceito de subversão, abjeto e estranhamento no romance vampiresco. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*, 1, 2013, Rio de Janeiro. Textos completos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013. p. 121 - 127.

FROTA, Adolfo José de Souza. Vampiros e temas tabus: o universo subversivo em "A morta amorosa" e Carmilla. *Revista Ecos*, Cáceres, v. 17, n. 2, p.1-25, ago./dez. 2014.

GRUNER, Clóvis; SILVA, Evander Ruthieri S. da. História e Literatura: monstruosidades femininas, degenerescência e ansiedades modernas em. *História Unisinos,* [s.l.], v. 19, n. 2, p.183-193, 8 jun. 2015.

HOBSBAWM, Eric J.. *A Era das Revoluções*: 1789-1848. 33. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros*. São Paulo. Editora da Unesp, 2003.

LOVECRAFT, H.P.. O Horror Sobrenatural em Literatura. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MALEVAL, Maria do Amparo. Representações diabolizadas da mulher em textos medievais. In DAVID, Sérgio Nazar. *As mulheres são o diabo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

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

MELTON, J. Gordon. *O livro dos vampiros: A Enciclopédia dos Mortos-Vivos*. São Paulo: Makron Books. 1995.

MICHELET, Jules. *A Feiticeira*. São Paulo: Aquariana, 2003.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caveirinha: Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PERROT, Michelle. Minha História das Mulheres. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto. 2017.

_____. "A mulher popular rebelde" In: *Os excluídos da história*. Edição Paz e Terra, 1988.

PRAZ, Mario. A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica. Campinas: Editora da UNICAMP. 1996.

PRIORE, Mary del. *Esquecidos por Deus: Monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RODRIGUES, Andrezza Cristina Ferreira. *Drácula, um vampiro vitoriano: O discurso moderno no romance de Bram Stoker*. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

_____. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SILVA, Alexandre M. da. *Contos Clássicos de Vampiro*. São Paulo: Hedra, 2012.

SILVA, Evander Ruthieri Saturno da. *Degeneracionismo, variação racial e monstruosidades na literatura de horror de Bram Stoker (1847-1912)*. 2016. 292 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu et. al. (org.) *Identidade e diferença: perspectivas dos estudos culturais*. 8ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

SILVA, Ruan Felipe Scomação da; PAVLOSKI, Evanir. "Os leitores brasileiros na era pulp, o advento das revistas de emoção". Revista Letras, Curitiba, v. 18, n. 23, p. 111-130, jul./dez. 2016.

STOKER, Bram [et. al]. *Contos clássicos de Vampiro*. São Paulo: Hedra. 2012. Tradução de: Marta Chiarelli.

SOUSA, Itamar de. A mulher na idade média: a metamorfose de um status. *Revista da FARN*, Natal, v. 3, n. 1/2, p.159-173, jun. 2003/jun. 2004.

Fontes:

DUMAS, Alexandre. A dama pálida. ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *O vampiro antes de Dracula*. São Paulo: Aleph, 2008.

LE FANU, Sheridan. *Carmilla: A vampira de Karnstein*. São Paulo: Hedra. 2010. Tradução de: José Roberto O'Shea.

GAUTIER, Theóphile. A morta amorosa. In. STOKER, Bram [et. al]. *Contos clássicos de Vampiro*. São Paulo: Hedra. 2012. Tradução de: Marta Chiarelli.

STOKER, Bram. *Drácula: O Vampiro da noite*. São Paulo: Martin Claret, 2013. Tradução de: Maria Luísa Lago Bittencourt.

POLIDORI, John. O Vampiro. In. ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *O vampiro antes de Dracula*. São Paulo: Aleph, 2008.

TOLSTOI, Alexei. A família do Vurdalak. In. ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *O vampiro antes de Dracula*. São Paulo: Aleph, 2008.