

Considerações sobre o gótico e seus reflexos na sociedade: uma leitura de *Drácula*, de Bram Stoker

RESUMO

O presente artigo se insere entre os estudos que utilizam como base conceitual o campo de Representação. O problema que direciona o estudo tem por foco as imagens e discursos utilizados para representar o feminino e a sexualidade no texto *Dracula* de Bram Stoker, publicado em fins do século XIX. Para respondê-lo, definiu-se por um percurso metodológico que dê conta de contextualizar o texto, social e historicamente; de situar o autor e seu texto na Inglaterra vitoriana e refletir sobre as suas relações com a sociedade; e de definir os condicionantes do gênero literário denominado gótico.

PALAVRAS-CHAVE: *Dracula*. Gótico. Sociedade.

Rita de Cássia Mendes Pereira

ricamepe@hotmail.com

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, Bahia, Brasil.

Maiane Paranhos de Lima

maivida@hotmail.com

Universidade Federal da Bahia, Vitória da Conquista, Bahia, Brasil.

O gótico é originalmente associado aos godos, povos nascidos da união das tribos Ytar e Gutar, de origem germânica, que habitavam as margens do Mar Báltico por volta do século II a.C. Essas tribos eram unidas pela mesma religião, e a palavra *gótica* foi utilizada para dar nome à primeira língua escrita e lida desse povo. Os godos eram considerados bárbaros pelos romanos, que, assim como os gregos, consideravam como inferiores todos aqueles que não falavam suas línguas. Os poucos registros que restaram sobre os godos contribuíram para a construção de uma imagem de um povo primitivo, supersticioso e guerreiro. (ALEGRETTE, 2010, p. 14).

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

Segundo Menon, a ampla utilização do estilo arquitetônico gótico na construção das catedrais medievais atende ao objetivo de expressar um ideal de harmonia adequada aos padrões de pensamento medieval: “O traço gótico pretendia expressar uma harmonia divina, definida pela verticalidade das linhas, pela pureza das formas, bem como pela renovação de técnicas de construção” (MENON, 2007, p. 21). A igreja da abadia de St. Denis, construída entre 1140 e 1144, é considerada a primeira edificação de estilo gótico. A igreja obteve grande importância no medievo ocidental: foi nela que Carlos Magno foi coroado rei dos Francos que seu neto, Carlos, o Calvo, foi sepultado, e que foram depositados os restos mortais de São Dionísio, padroeiro da França.

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

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

O estilo arquitetônico gótico contrapõe-se ao estilo românico, aristocrático, e tornou-se umas das formas de expressão artística mais importantes do final da

Idade Média. Na opinião de Menon (2007, p. 20), é provável que seja da herança histórica desse estilo arquitetônico que a literatura gótica, produzida desde meados do século XVIII, na Europa, tenha herdado esse nome. Para Souza e Cavalcante (2014, p. 11):

Minimamente é possível afirmar que a estética gótica no domínio das artes faz referência à arquitetura medieval europeia, entre os séculos XII e XIV. Esse estilo sinaliza uma ruptura com os padrões clássicos e aristocráticos de composição, dando lugar à expressão de uma arte burguesa, através da qual o homem, “livre” sujeito pensante e produtor de sentidos, criaria, a partir dos questionamentos acerca de sua própria condição e de seu anseio de atingir o Absoluto.

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

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

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

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

Ao ser popularizado, o romance passou a expressar as ideias, críticas e insatisfações dessa categoria. Segundo Ian Watt, “No século XVIII o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de literatura e erudição estabelecidas e respeitáveis”

(WATT,1996, p.40). Souza e Cavalcante destacam o caráter inovador e burguês do gótico:

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

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

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

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

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

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

Dentre as narrativas mais importantes do século XVIII, que valiam-se do medo, do horror e do terror, podem ser citados: *Nigh Thoughts* (1749), de

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

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

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

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

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

A forma do romance... é provável que seja descontínua e intrincada, talvez incorporando estórias dentro de estórias, mudanças de narradores, e que tais esquemas compositivos se apresentem através de manuscritos descobertos ou estórias interpoladas... Certas preocupações características [...] incluem as instituições eclesíásticas e monásticas; estados sonambúlicos e cadavéricos, espaços subterrâneos e o sepultamento de vivos; a revelação de laços familiares desconhecidos; afinidades entre narrativa e arte pictórica; [...] ecos ou silêncios não-naturais, escritos ininteligíveis e o inexprimível; [...] culpa e vergonha; paisagens e sonhos noturnos; aparições do passado; [...] o ossuário e o hospício... O eu é especializado... ponderosamente impedido de algo à que ele normalmente deveria ter acesso. [O gótico enfatiza] o que está do lado de dentro, o que está do lado de fora, e o que os separa.

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

Os aspectos constituintes da literatura gótica sugerem o caótico, o sobrenatural e o melancólico, geram desequilíbrio e incerteza, causando medo. Vasconcelos (2002, p. 119) define o gótico como uma “literatura da desrazão e de terror”. Ao leitor não é permitido que perceba o verdadeiro lugar ou o lugar inicial do real e do imaginário: “O gótico, dessa forma, vem colocar um toque de irracionalidade no nosso mundo tão real, tão organizado, tão lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto prezamos. Ele nos deixa, portanto, suspensos entre dois universos: o real e o imaginário.” (ROSSI, 2008, p. 55).

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

O gótico povoa tanto nosso mundo real quanto nosso mundo imaginário, permitindo que nosso senso comum responda de pronto à pergunta: o que é o gótico? de maneira tão certa quanto são as histórias que nos causam medo, ou são as histórias de terror e de horror, ou ainda são as histórias que se passam em lugares sombrios e aterrorizantes, normalmente castelos medievais abandonados e cemitérios mal-assombrados. (ROSSI, 2008, p. 55).

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

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

Wolfgang Iser (1979) afirma que toda leitura é permeada pelo contexto histórico, político, social e cultural que dá vida aos textos ficcionais. No alvorecer do século XIX, violência, medo, morte, vida e imortalidade, bem e mal, assim como a corrupção das estruturas sociais, eram temas presentes nos textos literários e traduziam, de alguma maneira, a crise existencial do homem frente às transformações políticas, econômicas e sociais que tomavam corpo. De um modo geral, destaca Moraes (2004, p. 30):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A data oficial de início é o ano de 1764, quando um obscuro aristocrata, com pretensões nada singelas a escritor, publicou a obra que ditaria todas as principais características do gênero gótico e seria a influência primeira de todos os escritores posteriores que o cultivaram: trata-se de O castelo de Otranto, de Horace Walpole. (ROSSI, 2008, p. 64).

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

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

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

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

Ao abordar assuntos delicados para o período, como o sexo e o valor da família, o romance gótico reflete tensões e ambivalências nos padrões utilizados pela sociedade para representar a si mesma. Walpole, por exemplo, em cujo texto abundam os recursos do absurdo, da extravagância e do irracional, foi

duramente criticado pelos excessos e transgressões dos limites de probabilidade e credibilidade. (VASCONCELOS, 2002, p. 129 - 130). Porém, como destaca Alegrette (2010, p. 21-22),

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

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

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

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

Radcliff, em *The Mysteries of Udolpho*, marca, na opinião de Rossi (2008, p. 69-70), os primórdios do gênero policial, um subgênero do gótico, que evolui a partir dos escritos de Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, na Inglaterra. Seguiram-lhes os passos *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, *Orphan of the Rhine* (1798), de Eleanor Sleath e *Clermont* (1798), de Regina Maria Roche.

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

lugar do monstro e o sobrenatural se manifesta como alienação e loucura do homem oprimido pela modernidade urbana.

Data deste período o *Frankenstein, ou o moderno Prometeu*, de Mary Shelley. Esse texto aponta para o surgimento de um novo subgênero do gótico – a ficção científica – e contribui para a sua renovação. Considerada a mais apavorante história escrita no início do século XIX, *Frankenstein, ou o moderno Prometeu* foi publicado em 1818. No entanto, destaca Alegrette (2010, p. 10):

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

Frankenstein hoje é considerado como um dos mais importantes romances da literatura gótica. A narrativa conta a história de um médico que furta partes de corpos humanos em necrotérios para montar uma nova criatura, que ganha vida após ser submetida a choques elétricos em uma noite de tempestade. Após perceber que criara um monstro, o médico o abandona à própria sorte. A criatura se volta odiosamente contra seu criador, perseguindo-o e matando-o.

Novos elementos se afirmam no texto. Como destaca Alegrette (2010, p. 41):

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

Componentes inovadores são utilizados, também, para a composição dos cenários: “Dentre os elementos românticos, a estética do sublime assume grande importância no enredo de *Frankenstein*, e desloca-se dos ambientes fechados para as paisagens naturais”. (ALEGRETTRE, 2010, p. 38).

Em 1819, John Polidori, publica o conto *The Vampyre*, primeira história de vampiros publicada em inglês. O vampiro de Polidori é Lord Ruthven, um aristocrata viajante que atraía e matava mulheres inocentes a fim de se alimentar de seu sangue. *The Vampyre* inspirou diversas peças de teatro e outras obras, durante o século XIX:

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

Escritores como Edgar Allan Poe, em *The Black Cat* (1843), e Alexandre Dumas, em *The Prussian Terror* (1916), por exemplo, criariam personagens inspirados em Polidori. Em 1872, o escritor irlandês Sheridan Le Fanu criou *Carmilla*, uma novela que incorpora as crenças do vampirismo a um ambiente

gótico, tratando de temas como suspense e erotismo. Segundo Silva (2010), o texto de Carmilla comporta relações de lesbianismo entre a personagem título e suas vítimas femininas. O conto serviu de inspiração para a produção cinematográfica *The Vampire Lovers* (1970). A ficção científica alcançou sucesso com *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, e com *A ilha do dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells (ROSSI, 2008, p. 71-72).

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

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

Stoker nasceu em 1847, em Dublin, e faleceu em Londres, em 1912. Além de *Dracula*, o autor publicou outros romances de temática gótica: *The Mystery of the Sea* (1902), *The Jewel of Seven Stars* (1903), *The Man* (1905), *Lady Athlyne* (1908), *The Lady of the Shroud* (1909), que alcançou vivo sucesso à época; *Famous Impostors* (1910) e *The Lair of the White Worm* (1911), texto que foi objeto de várias reimpressões e foi transformado em filme, em 1988.

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

O autor irlandês foi o primeiro a unir, nesta figura... características que hoje são conhecidas, segundo Montague Summers e Paul Barber, por serem próprias de vampiros: a hematofagia, ou o ato de se alimentar de sangue; a morte-vida, capacidade de voltar a um estado de “semi-vida” após a morte; a licantrópia, ou a habilidade de

alternar entre uma forma humana e uma forma animal e suas habilidades sobrenaturais... O vampiro, portanto, é uma entidade sobrenatural, capaz de proezas que os mortais não são capazes e vulnerável a ações às quais os humanos são invulneráveis... os seres deste tipo que compartilham o paradigma do vampiro moderno, praticamente em todas as suas aparições, demonstram alguma característica sobrenatural, seja ela uma habilidade, como a de se locomover por superfícies verticais, seja ela uma fraqueza, como a intolerância à luz do sol, ou mesmo uma característica outra, como não se refletir em espelhos (GONZALEZ; BRANCO, 2008, p. 8).

Lagarto (2008) afirma que, para a escrita do *Dracula*, Stoker teria sido inspirado em um personagem chamado Vlad Tepes, cujo mito remonta ao final da Idade Média. O personagem, de origem nobre, era conhecido como o *empalador*, pois se refestelava em empalar seus inimigos e a assistir o sofrimento deles:

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

Vlad III, ou Vlad Temp, teria vivido na cidade da Valáquia, uma província da Romênia, ao norte do rio Danúbio. Seu pai, nomeado cavaleiro da Ordem do Dragão, recebeu o nome de Dracul (dragão em romeno), e Vlad tornou-se Draculea (filho do dragão). Vlad Tepes, o empalador, foi imortalizado e alimentou o imaginário folclórico sobre vampiros que perdura até os nossos dias.

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

Menon (2007) destaca do texto de *Dracula* os personagens e objetos que o filiam à literatura gótica: castelos, cruces, morcegos, seres de outro mundo. Cenas melodramáticas, comportamentos marcados pela sensualidade e pela devassidão são incorporados à narrativa como elementos que causam estranhamento e terror.

A primeira parte do romance apresenta os relatos contidos no diário do jovem advogado, Jonathan Harker, que representa uma imobiliária londrina. O personagem vai à região da Transilvânia, a pedido de um conde local, que deseja adquirir propriedades em Londres. No castelo do Conde Drácula, que o recebe com hábitos cortesões, Harker observa, com curiosidade, a existência de salas que permanecem sempre trancadas e ruídos estranhos advindos de vários pontos. O ambiente é descrito como um local sombrio, escuro, com

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

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

Os relatos de Harker dão lugar à narrativa da história de Lucy Westenra, morta após uma perda de sangue misteriosa. Artur Holmwood, Dr. Jack Seward e Quincey Morris, amigos da jovem, haviam se esforçado por conseguir a sua cura. Incapazes de reverter o quadro de enfermidade mórbida no qual se encontrava a jovem, recorrem aos métodos poucos convencionais do médico e cientista Abraham Van Helsing. Lucy acaba morta pelo Conde Drácula, que se encontra em Londres, e, em seguida, volta à cena como uma sedutora morta viva.

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

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

São postos em destaque, no romance, as relações entre Drácula e as personagens femininas: Mina Harker, a noiva idealizada do conde, sua melhor amiga Lucy Westenra, além de vampiras que habitam o castelo. Cabe à própria Mina descrever, aterrorizada, as incursões do conde no intuito de seduzi-la, enquanto ela fenece, quase inconsciente e sob o seu domínio:

I was appalled and was too bewildered to do or say anything...I felt my strength fading away, and I was in a half-swoon. How long this horrible thing lasted I know not; but it seemed that a long time must have passed before he took his foul, awful sneering mouth away. (STOKER, 1994, p. 342-343)

O conde diz a Mina “When my brain says “Come!” to you, you shall cross land or sea to do my bidding” (STOKER, 1994, p. 343). As ações do conde

reiteram o poder de dominação masculina sobre as mulheres, poder que resulta não apenas da força física, mas também da capacidade de controle sobre suas mentes.

Com o poder de penetrar nos sonhos dos outros, logra modificar o comportamento das mulheres e assujeitá-las às suas vontades. Mina infere, sobre o sofrimento de Lucy, dominada por sonhos aterradores: “Poor Lucy seemed much upset. She was restless and uneasy all the time, and I cannot but think that her dreaming at night is telling on her...She will be dreaming of this tonight.” (STOKER, 2004, p. 109-110).

Por meio da personagem Mina, Bram Stoker faz veicular algumas ideias sobre o amor e sexualidade que estão em franca linha de colisão com os padrões morais dominantes na Inglaterra do século XIX: “Some of the ‘New Woman’ writers will some day start an idea that men and women should be allowed to see each other asleep before proposing or accepting” (STOKER, 2004, p. 111).

Entretanto, é como um infortúnio que Mina define as cenas de sedução protagonizadas por Drácula ao assediar Lucy e alimentar-se do seu sangue: “wanted no witness of poor Lucy’s condition [...] There was undoubtedly something, long and black, bending over the halfreclining white figure”. (STOKER, 2004, p. 113).

A máxima cristã de que a mulher é mais propícia ao pecado, preservada no moralismo puritano, encontra-se presente nas imagens das vampiras do castelo do conde, todas elas assimiladas ao conceito da maldade que advém da sensualidade e da sexualidade. Elas estão sob o domínio do demônio, que as corrompe e inclina à corrupção. Símbolos do demoníaco e das trevas, as vampiras são exatamente o contrário do que se espera das mulheres na Inglaterra vitoriana e, por consequência, deveriam ser destruídas. É o que se depreende das palavras de Dr. Seward em seu diário: “At that moment the remnant of my Love passed into hate and loathing; had she then to be killed, I could have done it with savage delight.” (STOKER, 2004, p.253). Harker, por sua vez, encurralado no castelo pelas vampiras, oscila entre o medo e o desejo:

All three had brilliant white teeth, that shone like pearls against the ruby of their voluptuous lips. There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would Kiss me with those red lips. (STOKER, 2004, p. 51).

A narrativa acompanha a trajetória de Lucy, a moça doce e angelical que paulatinamente se transforma em objeto e instrumento de sedução. Transmutada em ser do mal em decorrência das investidas do conde, a nova Lucy tem as gengivas pálidas, dentes caninos mais longos e afiados, olhos duros e sombrios, mas uma voz suave e sensual, capaz de dominar a mente dos bons homens, fazendo-os fraquejar. “The sweetness was turned to adamant, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness” (STOKER, 1994, p. 252-253).

As mulheres de Stoker, desde as fêmeas vampiras, de Lucy à racional Mina, expõem essas contradições. Mina, para quem se dirige o desejo de Drácula, encarna o modelo ideal, desejado, que se abre a algumas novidades, mas, ao mesmo tempo, mantém-se aguerrida aos valores tradicionais que se reproduzem

no seio da família, constituída por casamento. Noiva e, depois, esposa devotada, ela está em constantes cuidados com Jonathan, a quem apoia incondicionalmente: “I have been working very hard lately, because I want to keep up with Jonathan’s studies...When we are married I shall be able to be useful to Jonathan” (STOKER, 2004, p. 70). O reconhecimento está expresso na fala de Van Helsing a Harker: “you are blessed in your wife” (STOKER, 2009, p.226). Além disso, inteligente e bondosa, age pelo exemplo e boas palavras no sentido da sedimentação da moral e dos bons costumes: “Oh, Madam Mina, good women tell all their lives [...] good women, whose lives and whose truths may make good lesson for the children that are to be.” (STOKER, 2004, p. 222).

A estratégia de dominação de Drácula sobre as mulheres implicava em promover a troca de sangue – ele se alimentava do sangue delas e, ao mesmo tempo, impunha-lhes beber do seu. Fluido essencial à vida, o sangue que circula entre os sujeitos sela a relação de pertencimento. Subordinada ao domínio do mal, a mulher perde o controle sobre o corpo, mas também sobre a alma. Segundo Flavia Idriceanu e Wayne Bartlett (2005, p. 63):

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

A salvação de Lucy, contaminada pelo vampiro, passava, inicialmente pela transfusão de sangue. Homens revezam-se como doadores, no intuito de salvá-la e, sem sucesso, pensam em apelar para algumas mulheres, empregadas da casa: “I fear to trust those women” (STOKER, 2004, p.180). A iniciativa é desencorajada por Van Helsing, para quem, em sua compreensão, só o sangue masculino lhe daria força para vencer a fraqueza feminina: “A brave man’s blood is the Best thing on this earth when a woman is in trouble.” (STOKER, 2004, p. 180). A imagem é reforçada ao final da narrativa, quando a um grupo de homens é atribuído o mérito da salvação da moça, ainda que isto lhe custasse a vida.

Decerto, a Inglaterra vitoriana abriga importantes batalhas entre liberdade e repressão, excesso e moderação, respeito aos costumes e convicções pessoais. E as mulheres, pouco a pouco, começam a reivindicar espaços no plano da educação e nos sistemas políticos amparados no sufrágio direto, que tendem a se universalizar. A verdade revelada nos discursos e imagens veiculadas pela literatura gótica é que é preciso ter medo. E este medo atinge especialmente os homens, inseguros no seu relacionamento com o mundo feminino, temerosos frente às possibilidades de corrupção das linhagens e à proliferação de novas doenças, fenômenos comumente relacionados à sexualidade feminina.

As vampiras são o claro demonstrativo de que, por sua imanente fraqueza, as mulheres são o alvo preferencial das investidas do mal e, por isso, constituíam constante ameaça aos valores morais e à família. E sob o domínio do mal, reafirmam as histórias de vampiros, elas atuam no sentido contrário aos ditames da natureza, que a elas determinava lugares e funções específicos. Das mulheres se esperava a perfeita adequação à função sagrada da maternidade e de proteção às crianças. É o que demonstra o exemplo de Lucy, que, transformada em vampira, suga o sangue de crianças inocentes. Mais que isso, ela torna-se sedutora, como demonstram as palavras dirigidas ao seu noivo, Arthur: “Come to

me, Arthur... My arms are hungry for you.” (STOKER, 2004, p.253). Lucy e as vampiras do conde representam, pois, uma ameaça aos homens vitorianos, enquanto Mina é o espelho de toda bondade: “She is one of God’s women fashioned by His own hand to show us men and other women that there is a heaven where we can enter...and that, let me tell you, is much in this age, so sceptical and selfish. (STOKER, 2009, p. 226).

Ao final da narrativa, Lucy é morta com uma estaca fincada no coração. Sua subordinação ao domínio do mal reverbera as expectativas e o julgamento que a sociedade puritana, orientada por princípios misóginos, destina às mulheres.

Fred Botting (1996, p. 1) observa que o gótico aparece em um cenário de obscurantismo e incertezas que assombram a racionalidade e a moralidade. Seu desenvolvimento está ancorado em uma Inglaterra farta em mão-de-obra, marcada pelos avanços científicos e tecnológicos, mas, também, pelas ansiedades e medos diante do crescimento da vida industrial e urbana. As transgressões colocadas no centro das tramas e o terror que elas suscitam têm por objetivo reafirmar valores morais e padrões de comportamento.

Uma análise prévia das características e do comportamento das personagens femininas que aparecem no *Dracula* de Bram Stoker remete à preservação de padrões maniqueístas de abordagem. As fronteiras entre a boa e má mulher são determinadas pela natureza das relações que as personagens mantêm com o personagem título. Outrossim, o comportamento de umas e outras está claramente marcado pelas experiências de natureza sexual. Os perfis femininos estão definidos, pois, em estreita correlação com a sexualidade, e os personagens associados ao mundo do sobrenatural vêm corroborar a máxima cristã de que as mulheres, mais frágeis, estão mais sujeitas às intervenções dos desígnios do demônio, e que aos homens cabe protagonizar o papel de agente de salvação. Quanto à personagem Mina, ela resiste às tentações e mantém-se no firme propósito de tonar-se boa mãe e esposa dedicada, restaurando o sentido de família. De tão perfeita, ela parece conjugar em si as naturezas feminina e masculina, a inteligência inerente à essência do homem e o afeto que preserva a sua condição de mulher. O seu protagonismo encerra-se, portanto, quando uma solução final é requerida. A fraqueza inerente à condição feminina a impede de continuar ao lado dos homens na batalha final contra o mal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo apresentado visou discutir um dos textos do escritor irlandês Bram Stoker. *Dracula*, publicado pela primeira vez em 1897, na Inglaterra Vitoriana, está filiado aos padrões estéticos e conceituais do gênero gótico. O personagem título foi apropriado de lendas pertencentes ao fundo patrimonial de cultura da região da Romênia, no leste europeu, e que se espraíram por toda a Europa Ocidental. O vampiro metaforiza os desafios e as agruras que afetam a sociedade inglesa no final do século XIX.

Sob o viés da narrativa gótica, procurou-se ressaltar as características e comportamentos femininos mais relevantes sobre a construção da narrativa, levando em consideração, principalmente, as representações estereotipadas das personagens, além do elo mantido com o personagem principal que deu nome à obra. Deve-se acrescentar, ainda, o estudo realizado sobre a análise dos mundos

real/sobrenatural, presentes na construção da narrativa de Stoker. A partir desses estudos, foi possível o embasamento para a discussão sobre a narrativa gótica, bem como uma explanação do tempo e do espaço dessa narrativa, que corroboram para o seu entendimento.

Foram indicadas e discutidas, à luz das seções do texto, as manifestações góticas presentes na obra como uma possibilidade de chave de leitura e interpretação para o trabalho do escritor irlandês, além do estudo sobre as representações do feminino, apresentado em *Dracula*. Entretanto, entende-se que não foram esgotadas, com este artigo, outras possíveis leituras interpretativas sobre a narrativa em estudo, mas foi apontada, sem dúvida, uma das direções para a interpretação desse texto – uma viagem pelo sedutor mundo das terríveis criaturas da noite –, que é uma história erótica, onde, porém, não há nada abertamente sexual nas páginas descritas pelo autor, que apresenta a visão que se tem da mulher na era vitoriana, a feminilidade que se refere ao comportamento considerado apropriado para as mulheres da época em questão.

Considerations on the gothic genre and its reflections in society: a reading of Bram Stoker's *Dracula*

ABSTRACT

This article integrates studies that have used the Representation field as conceptual basis. The problem that directed this study focused on images and discourses about the female and sexuality in Bram Stoker's *Dracula*, published in the end of the 19th century. To respond it, it was necessary to define a methodological route that socially and historically contextualize the text, in order to situate the author and his text in Vitorian England, discuss about the relationship between the text and the society it was inserted, and define conditions of the literary genre it is denominated Gothic.

KEYWORDS: *Dracula*. Gothic. Society.

NOTAS

¹ Eu estava gelada e completamente aturdida para fazer ou dizer alguma coisa...Senti minhas forças se esvaírem, e agora já me sentia semi-inconsciente. Quanto tempo durou o martírio eu realmente não posso precisar. Para mim, porém, pareceu-me transcorrer uma eternidade até ele me libertar de sua asquerosa, aterradora e mal cheirosa boca. (STOKER, 2011, p. 421) **Todas as versões para o Português constantes do presente texto são extraídas da tradução de Theobaldo de Souza).**

² Assim, quando eu mentalmente disser: ‘Venha’, você atravessará terras e mares para satisfazer meu comando (STOKER, 2011, p. 422)

³ Pobre Lucy, parecia estar tão transtornada. Mostrou-se inquieta e contrafeita o tempo todo, e eu só posso atribuir tal desacerto aos sucessivos sonhos que a perturbam durante a noite... Mais um triste sonho a afligia esta noite. (STOKER, 2011, p. 127-129)

⁴ Alguns dos editores de Mulheres Modernas precisam brevemente lançar a ideia de que às moças e aos rapazes fosse permitido reciprocamente se verem um ao outro quando estivessem adormecidos antes de serem propostos ou aceitos como noivos. (STOKER, 2011, p. 130)

⁵ Não desejava que alguém viesse a testemunhar o infortúnio de Lucy [...] Indubitavelmente, algo alto e negro que ainda se mantinha curvado sobre a silhueta branca semirreclinada. (STOKER, 2011, p. 132-133)

⁶ Todo amor que já um dia eu lhe dedicara se transformasse num repelão de ódio e repugnância. Se fosse aquele o instante predeterminado para eliminá-la, eu a teria matado ali com o mais selvagem dos deleites. (STOKER, 2011, p. 313)

⁷ Todas três possuíam dentes de um branco fulgurante, cuja pureza os assemelhava a pérolas, quando em contraste com seus lábios, fortes e voluptuosos. Embora bastante desejável, sua presença por alguma razão não me deixa ainda totalmente à vontade. Ao contrário, aos poucos, sentia invadir-me agora um temor mortal. Mas ao mesmo tempo, como que zombando de tanto sofrimento, o meu coração deixava-se arrastar por uma ânsia mórbida e aniquilante, obrigando-me compulsoriamente a implorar os beijos que seus rubros lábios me ofereciam. (STOKER, 2011, p. 59)

⁸ Sua ternura se transmudara numa crueldade empedernida e sem entranhas, e a jovialidade de sua pureza nada mais era que a mais grosseira e voluptuosa devassidão. (STOKER, 2011, p. 312)

⁹ Ultimamente venho trabalhando muito porque preciso acompanhar de perto as matérias estudadas por Jonathan...Quando estivermos casados pretendo assim ser útil a Jonathan. (STOKER, 2011, p. 81)

¹⁰ O senhor já está abençoado por haver-se casado com uma mulher tão santa. (STOKER, 2011, p. 277)

¹¹ Santas mulheres cujas vidas e verdades irão servir de lição e de exemplo às nossas crianças de amanhã. (STOKER, 2011, p. 272)

¹² Receio confiar numa destas mulheres mesmo. (STOKER, 2011, p. 216)

¹³ O sangue de um bravo varão é a melhor dádiva que uma mulher pode receber quando sua vida se acha em perigo. (STOKER, 2011, p. 217)

¹⁴ Venha Arthur, venha para os meus braços!... Meus braços estão sequiosos por você! (STOKER, 2011, p. 313)

¹⁵ Uma mulher eleita por Deus, modelada por suas próprias e milagrosas mãos para mostrar a nós homens e às demais mulheres que ainda existe um céu no qual podemos entrar...tantos predicados numa só pessoa é realmente demais para as ambições e o cepticismo da época em que vivemos. (STOKER, 2011, p. 277)

REFERÊNCIAS

ALEGRETTE, A, Y. *Frankenstein: uma releitura do mito de criação*. 2010. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Araraquara – SP. 2010.

BOTTING, F. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

BURGESS, A. *A literatura inglesa*. São Paulo: Ática, 1996.

CHALHOUB, S & PEREIRA, L, A, M; *Apresentação*. In. Chalhoub, S & PEREIRA, L, A, M (orgs); *História Contada*; Rio de Janeiro; Nova Fronteira; 1998.

CHARTIER, R. *A Historia Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

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

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

HOBBSAWM, E. J. *A Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOBBSAWM, E. & RANGER, T. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Petrópolis. 1997.

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

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

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

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

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

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

PESAVENTO, S, J. *O imaginário da Cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2002.

_____. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. *Historia e literatura: uma velha-nova historia*. In. COSTA, C, B e MACHADO, M, C, T. (orgs.) *Historia e Literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia-MG: EDUF, 2006.

_____. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*. Revista Brasileira de História, 2007, vol.27, n. 53.

ROSSI, A, D. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. *Ícone*. v. 2, p. 55-76, São Luís de Montes Belos, jul. 2008. Disponível em: http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume2/primeiras_letras/aparecido_rossi.pdf. Acesso em: 03 de fev. 2015.

SEDGWICK, E K. *A coerência das convenções góticas*. New York; London: Methuen, 1986.

SILVA, A, M. Introdução. In: SHERIDAN LE FANU, J. *Carmilla, a vampira de Karnstein*. São Paulo: Hedra, 2010.

SOUZA, D. S.; CAVALCANTE, L. R, G. Figurações do gótico em O fantasma da Ópera: interseções entre a literatura e o cinema. In: ROSSI, A. D; SÁ, L, F. (Org.). *O Gótico e suas interseções teórico-críticas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014, p. 8-27.

STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

STOKER, B. *Drácula*. Tradução de Theobaldo de Souza. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *Drácula-Drácula: o convidado de Drácula; Drácula: uma história de mistério= Dracula's quest; Dracula: a mystery story*. Traduções e notas de Doris Goettens. São Paulo: Editora Landmark, 2012. Edição bilíngue: português\inglês.

VASCONCELOS, S, G. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Recebido: 29 out. 2015

Aprovado: 09 nov. 2018

DOI: 10.3895/rl.v20n31.3273

Como citar: PEREIRA, Rita de Cássia Mendes; LIMA, Mariane Paranhos de. Considerações sobre o gótico e seus reflexos na sociedade: uma leitura de *Drácula*, de bram stoker. *R. Letras*, Curitiba, v. 20, n. 31 p. 49-70, jul/dez. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.utpr.edu.br/rl/>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

