



ALBERTO FILIPE ARAÚJO
ROGÉRIO DE ALMEIDA
MARCOS BECCARI
(orgs.)

O mito de Drácula
Imaginário & Educação

ALBERTO FILIPE ARAÚJO • ÂNGELA BALÇA • ARMANDO RUI GUIMARÃES
FERNANDO AZEVEDO • JEAN MARIGNY • JOSÉ AUGUSTO RIBEIRO
MARCOS BECCARI • MOISÉS SELFA SASTRE • ROGÉRIO DE ALMEIDA

COLEÇÃO MITOS DA PÓS-MODERNIDADE – VOL. 2

• FEUSP

COLEÇÃO MITOS DA PÓS-MODERNIDADE – VOL. 2

O mito de Drácula
Imaginário & Educação

Conselho Editorial:

Alberto Filipe Araújo, Universidade do Minho, Portugal
Alessandra Carbonero Lima, USP, Brasil
Ana Guedes Ferreira, Universidade do Porto, Portugal
Ana Mae Barbosa, USP, Brasil
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS, Brasil
Antonio Joaquim Severino, USP, Brasil
Aquiles Yañez, Universidad del Maule, Chile
Artur Manuel Sarmento Manso, Universidade do Minho, Portugal
Belmiro Pereira, Universidade do Porto, Portugal
Breno Battistin Sebastiani, USP, Brasil
Carlos Bernardo Skliar, FLASCO Buenos Aires, Argentina
Cláudia Sperb, Atelier Caminho das Serpentes, Morro Reuter/RS, Brasil
Cristiane Negreiros Abbud Ayoub, UFABC, Brasil
Daniele Loro, Università degli Studi di Verona, Itália
Elaine Sartorelli, USP, Brasil
Danielle Perin Rocha Pitta, Associação Ylê Seti do Imaginário, Brasil
Edesmin Wilfrido P. Palacios, Un. Politecnica Salesiana, Ecuador
Gabriele Cornelli, Universidade de Brasília, Brasil
Gerardo Ramírez Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México
Jorge Larossa Bondía, Universidade de Barcelona, Espanha
Ikunori Sumida, Universidade de Kyoto, Japão
Ionel Buse, C. E. Mircea Eliade, Unicersidade de Craiova, Romênia
Isabella Tardin Cardoso, UNICAMP, Brasil
Jean-Jacques Wunnenberger, Université Jean Moulin de Lyon 3, França
João de Jesus Paes Loureiro, UFPA, Belém, Brasil
João Francisco Duarte Junior, UNICAMP, Campinas/SP, Brasil
Linda Napolitano, Università degli Studi di Verona, Itália
Luiz Jean Lauand, USP, Brasil
Marcos Antonio Lorieri, UNINOVE, Brasil
Marcos Ferreira-Santos, USP, Brasil
Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio, USP, Brasil
Marian Cao, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Mario Miranda, USP, Brasil
Marta Isabel de Oliveira Várzeas, Universidade do Porto, Portugal
Patrícia P. Morales, Universidad Pedagógica Nacional, Ecuador
Pilar Peres Camarero, Universidad Autónoma de Madrid, Espanha
Rainer Guggenberger, UFRJ, Brasil
Regina Machado, USP, Brasil
Roberto Bolzani Júnior, USP, Brasil
Rogério de Almeida, USP, Brasil
Soraia Chung Saura, USP, Brasil
Walter Kohan, UERJ, Brasil

ALBERTO FILIPE ARAÚJO
ROGÉRIO DE ALMEIDA
MARCOS BECCARI
(orgs.)

COLEÇÃO MITOS DA PÓS-MODERNIDADE – VOL. 2

O mito de Drácula
Imaginário & Educação

ALBERTO FILIPE ARAÚJO • ÂNGELA BALÇA • ARMANDO RUI GUIMARÃES
FERNANDO AZEVEDO • JEAN MARIGNY • JOSÉ AUGUSTO RIBEIRO
MARCOS BECCARI • MOISÉS SELFA SASTRE • ROGÉRIO DE ALMEIDA

DOI: 10.11606/9786550130015

• FEUSP

SÃO PAULO - SP
2019

© 2019 by Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Coordenação editorial: Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida, Marcos Beccari

Revisão: os capítulos foram revisados por seus respectivos autores/tradutores.

Projeto Gráfico, Capa e Editoração: Marcos Beccari

Imagem da capa: Gary Oldman em cena do filme *Bram Stoker's Dracula* (1992) de Francis Ford Coppola (recorte e composição de Marcos Beccari).

Os autores autorizam a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citadas fonte e autoria. Proibido qualquer uso para fins comerciais.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

M684 O mito de Drácula: imaginário & educação / Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida, Marcos Beccari (Organizadores). São Paulo: FEUSP, 2019. 296 p. (Mitos da pós-modernidade; v. 2).

Vários autores.

ISBN: 978-65-5013-001-5 (E-book)

DOI: 10.11606/9786550130015

1. Imaginário. 2. Literatura. 3. Pós-modernidade. 4. Mito. 5. Educação. I. Araújo, Alberto Filipe. II. Almeida, Rogério de. III. Beccari, Marcos. IV. Título.

CDD 22^a ed. 37.01

Ficha elaborada por: José Aguinaldo da Silva CRB8a: 7532

Coleção Mitos da Pós-Modernidade / FE-USP

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo
Avenida da Universidade, 308
São Paulo - SP - CEP 05508-040

Coleção Mitos da Pós-Modernidade:

1. O mito de Frankenstein (2018)
2. O mito de Drácula (2019)
3. O mito de Fausto (*lançamento em breve*)
4. Os mitos do Fim do Mundo (*em edição*)

Frankenstein, Drácula, Fausto e o Fim do Mundo são mitos que possibilitam a compreensão do mundo contemporâneo em sua ideologia pós-moderna. Mais do que o surgimento de novos mitos, observamos a permanência e o retorno de temas e narrativas que já animaram outros tempos, reconfigurados no tempo presente. A Coleção Mitos da Pós-Modernidade se propõe a pensar o imaginário do mundo contemporâneo, enfatizando o caráter transdisciplinar desse tipo de pensamento e priorizando diálogos com a educação na atualidade.

SUMÁRIO

Introdução	9
CAPÍTULO I – Um vampiro renasce das suas cinzas Jean Marigny	13
CAPÍTULO II – Da Transilvânia a Londres: Uma Viagem de Estudo pelo <i>Drácula</i> de Bram Stoker Armando Rui Castro de Mesquita Guimarães	68
CAPÍTULO III – Drácula face à imortalidade: Sob o signo da remitologização Alberto Filipe Araújo & José Augusto Ribeiro	102
CAPÍTULO IV – Drácula no cinema: Cenas de uma erótica prometeica Rogério de Almeida & Marcos N. Beccari	171
CAPÍTULO V – A morte infinita: Uma breve genealogia de Drácula Marcos N. Beccari & Rogério de Almeida	188

CAPÍTULO VI – Drácula para crianças no século XXI: Estratégias de aproximação ao leitor	208
Fernando Azevedo, Ângela Balça & Moisés Selfa Sastre	
CAPÍTULO VII – <i>Drácula</i> e os monstros civilizacionais: Natureza humana, civilização e monstruosidade	221
Armando Rui Castro de Mesquita Guimarães	
CAPÍTULO VIII – Fantástico e Ideologia: O caso Drácula	273
Jean Marigny	
Sobre os autores	294

Introdução

Por mais que certa racionalidade queira expurgar o simbólico do domínio da realidade, associando o progresso ao combate da fantasia, o mundo contemporâneo permanece povoado de mitos, pois os homens continuam necessitando, como sempre necessitaram, de narrativas, imagens, histórias para se situar, para dar sentido ou apontar sua falta, para pensar seu próprio tempo exteriormente à experiência individual e singular.

Como apontaram primeiramente Mircea Eliade e depois Gilbert Durand, os mitos variam, se degradam, se desgastam, mas não desaparecem. O *sermo mythicus* se constitui como referente invariante e enseja uma prática hermenêutica. Ler os mitos que circulam em uma sociedade é um modo de compreendê-la.

Assim, podemos lidar melhor com os dias que correm – e olhar para o próprio tempo é sempre mais difícil – exercitando justamente a interpretação dos mitos mais evidentes, não nos esquecendo que dialogam com outros mitos, inclusive do passado, ainda que transformados. É o caso de Frankenstein, por exemplo, do qual tratamos no primeiro volume desta coleção, cujo diálogo com Prometeu, evidente desde o subtítulo da obra de Mary Shelley, foi muito além da mera transposição ou da simples versão¹.

Neste segundo volume da coleção Mitos da Pós-Modernidade, que reúne os resultados de pesquisas realizadas em âmbito internacional entre a Universidade do Minho (Portugal), Universidade de São Paulo e Universidade Federal do Paraná (Brasil), o foco recai sobre a hermenêutica do mito de Drácula, tendo como foco irradiador o livro de Bram

Stoker, justamente por ter cristalizado a versão literária que servirá de matriz para as demais versões, não só literárias mas cinematográficas, televisivas, em História em quadinhos (Banda desenhada) ou mesmo jogos e aplicativos digitais.

No entanto, se de um lado avançamos para as variações e desgastes do mito, vindos do século XIX até os dias atuais, de outro rumamos em direção contrária, buscando sua origem tanto na personagem histórica do Conde Vlad quanto nos mitos de vampiros e mortos-vivos, que por sua vez remetem a Lamias e Empusas dos gregos, o que parece confirmar a permanência do *sermo mythicus*.

Desse modo, parece-nos que a imortalidade do Conde Drácula tem muito a dizer sobre os desejos humanos que circulam no século XXI e consomem altos investimentos em pesquisas sobre o retardamento da velhice, além do combate à própria morte, cujo adiamento se torna cada vez mais concreto. O sonho da eterna juventude nunca nos pareceu tão atual e as múltiplas produções culturais que atualizam o mito de Drácula não deixam de explorar justamente este mitema, esta unidade mínima de sentido que ajuda a compreender o mito como um todo.

Neste livro, o segundo da coleção, reunimos oito estudos sobre o mito de Drácula, numa cartografia de hermenêuticas convergentes, que circulam em torno do imaginário e da educação, em busca de aprofundar os modos de compreensão do mito e investigar sua atualidade.

O ensaio que abre a coletânea é do mitólogo francês Jean Marigny, da Universidade Stendhal de Grenoble (França), que gentilmente, junto à Editora Pergaminho de Lisboa, cedeu os direitos de publicação de *Um vampiro renasce das suas cinzas*, com tradução de Fernando Antunes. Trata-se de um estudo amplo e primoroso sobre as ocorrências do Drácula, a começar pela publicação do romance de Bram Stoker, acompanhando a consolidação do mito no século XX, bem como suas variações e degradações, sejam literárias, cinematográficas ou de outra ordem.

O segundo estudo nos convida a viajar pela geografia de temas e questões que o *Drácula* de Bram Stoker nos suscita, partindo da Transilvânia com destino a Londres. Num jogo metafórico perspicaz e provocador, no qual somos instados a arrumar as malas, re-

unir os mapas e partir em viagem, Armando Rui Guimarães, da Universidade do Minho, em *Da Transilvânia a Londres: Uma viagem de estudo pelo Drácula de Bram Stoker*, cartografa a obra literária, a começar pela apresentação de seu autor até chegar à recepção da obra logo após seu lançamento.

O terceiro capítulo, *Drácula face à imortalidade: Sob o signo da remitologização*, escrito por Alberto Filipe Araújo, da Universidade do Minho, e José Augusto Ribeiro, investigador independente, constitui o ponto central do livro, ao apresentar um estudo mitocrítico aprofundado e original da obra-prima de Bram Stoker, dividido em três partes: uma investigação da personagem do Conde Drácula, um estudo do mito em sua dimensão de *mysterium tremendum et fascinans* e, por fim, a atualidade de Drácula mediante o *mitologema da Imortalidade*. Sua eternidade de vampiro interpela nossa existência efêmera e, ao mesmo tempo em que nos confronta, também nos atrai, nos atemoriza e nos seduz.

Os dois capítulos seguintes, *Drácula no cinema: cenas de uma erótica prometeica* e *A morte infinita: uma breve genealogia de Drácula*, escritos por Rogério de Almeida, da Universidade de São Paulo, e Marcos Beccari, da Universidade Federal do Paraná, investigam o mito primeiramente em suas aparições cinematográficas, com destaque para a adaptação de Francis Ford Coppola, e posteriormente num exercício genealógico sobre a condição de morto-vivo de Drácula – e, de certo modo, também nossa, já que a morte é infinita, enquanto a vida é um reflexo invertido e provisório de sua prevalência.

Drácula e os monstros civilizacionais: Natureza humana, civilização e monstrosidade, também escrito por Armando Rui Guimarães, aborda a questão da monstrosidade em seus vários aspectos, como na religião, na sexualidade, no imigrante, no psiquismo humano, nas drogas e infecções, no progresso, no imperialismo e no colonialismo, emersos como contradições da modernidade, mas que apontam para a atualidade de Drácula. O capítulo apresenta, como anexo, um estudo comparativo sobre *O Castelo dos Cárpatos* de Jules Verne e o de *Drácula* de Bram Stoker, analisando suas diferenças e semelhanças.

Fernando Azevedo, da Universidade do Minho, Ângela Balça, da Universidade de Évora (Portugal), e Moisés Selfa Sastre, da Universidade de Lleida (Espanha) assinam *Drácula para crianças no séc. XXI: estratégias de aproximação ao leitor*, uma investigação so-

bre os processos de transposição semiótica da obra de Bram Stoker para um conjunto de aplicativos lúdicos para *smartphones*, celulares (telemóveis), utilizados por crianças e jovens que terão um primeiro acesso ao universo mítico da obra, como convite para mais tarde ler a versão original.

O oitavo e último capítulo, *Fantástico e Ideologia: o caso Drácula*, também escrito por Jean Marigny, foi publicado originalmente em uma coletânea do Centre de Recherches d'Études Anglophones da Universidade de Grenoble e traduzido especialmente para esta edição por Luiz Antonio Callegari Coppi. Trata-se de um estudo fundamental para compreender como um relato fantástico, ao longo do tempo, se reveste de conotações ideológicas múltiplas, operando o leitor também como produtor do texto.

Esperamos que este volume, que prolonga as investigações míticas iniciadas com Frankenstein, também desperte interesse para o próximo volume, que será dedicado ao Fausto, outro importante mito pós-moderno que nos ajuda a entendermos nosso próprio tempo.

Nota

1. ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos. *O Mito de Frankenstein: Educação & Imaginário*. São Paulo: FEUSP, 2018. Livro disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/213>>. Acesso em 25 mar. 2019.

CAPÍTULO I

Um vampiro renasce das suas cinzas¹

Jean Marigny

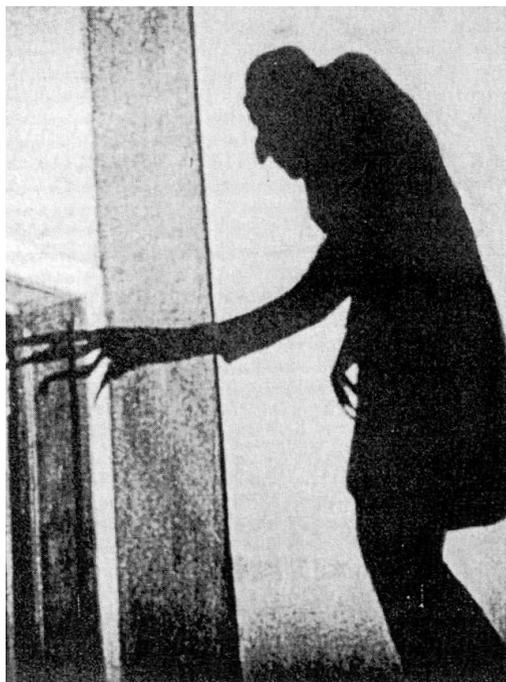
Tradução de Fernando Antunes

*“Entrai de vossa livre vontade, entrai
sem receio e deixai aqui um pouco da
felicidade que trazeis!”*

É com estas palavras enigmáticas dirigidas a Jonathan Harker, seu visitante, que o conde Drácula faz a sua entrada na literatura, e o seu nome vem-nos imediatamente à memória, nos nossos dias, sempre que se fala de vampiros.

Herói epônimo de um romance surgido em 1897 sob a assinatura de um escritor amador então pouco conhecido, o anglo-irlandês Bram Stoker, Drácula viria a conhecer um destino excepcional. Um século após a publicação desta obra, que Oscar Wilde dizia, com um certo exagero, que era o mais belo romance do século XIX, é possível, com efeito, seguir o caminho percorrido. A partir de então, o nome de Drácula ficou célebre em todo

o planeta. A personagem imaginada por Stoker inspirou dezenas de filmes, de desenhos animados, de romances, de novelas e de bandas desenhadas, e supera em notoriedade os heróis mais conhecidos da literatura popular contemporânea. No entanto, contrariamente aos heróis sem medo e sem mácula que são Tarzan, Zorro e Super-Homem ou, num registo diferente, Sherlock Holmes, Hercule Poirot e o comissário Maigret, Drácula nada tem *a priori* que possa atrair a nossa simpatia. É um monstro que só pode suscitar medo e horror, um ser híbrido e nefasto, um morto-vivo que pertence ao mundo do pesadelo e das trevas. Apesar disso, ao cabo de um século, não deixou de fascinar o público; cada geração vê-o com um olhar diferente e, ao longo dos anos, elaborou-se em torno desta personagem paradoxal aquilo que pode muito bem ser designado por mito dos tempos modernos. Tema de superstições de um passado há muito encerrado, Drácula integrou-se no mundo contemporâneo. Um século após a sua aparição em literatura, é mais que nunca atual, mesmo quando se está no direito de considerar que o romance que lhe deu luz envelheceu consideravelmente; mas é das obras que jamais morrem, pois deixaram na consciência coletiva uma marca indelével.



Drácula, aliás Nosferatu, visto pelo expressionismo alemão.

O romance de um burguês vitoriano

Estaria o romance de Stoker destinado a tornar-se uma obra-prima imortal da literatura mundial? É legítimo duvidar disso. É certo que *Drácula* é, ainda hoje, uma obra que se lê com prazer e interesse, mesmo se a nossa sensibilidade evoluiu relativamente à do público da época. Este romance de qualidade ímpar, onde por vezes se sente o sopro do gênio, e que contém passos admiráveis, frequentemente representados na tela, como a chegada de Jonathan Elarker ao castelo de Drácula, o episódio do Demeter ou ainda a execução de Lucy Westenra, transformada em vampira, não é de modo algum destituído de uma certa poesia. O autor chega mesmo a manter o *suspense* e o mistério graças a uma trama narrativa original que é um caleidoscópio de documentos diversos, recortes de imprensa, extratos de diários íntimos, telegramas, trocas de cartas, relatórios de polícia, etc.

No entanto, apesar das suas inegáveis qualidades, não se poderia considerar *Drácula* uma eterna obra-prima da literatura mundial. A história que Stoker nos conta apresenta contradições e inverosimilhanças: por exemplo, não se entende claramente porque é que o vampiro corre o risco de abandonar o seu ninho de águia na Transilvânia para vir expor-se aos múltiplos perigos desta metrópole moderna em que se tornou Londres no final do século XIX. Também não se compreende a razão pela qual Van Helsing, o inimigo jurado de Drácula, apresentado como um homem de coragem, perspicaz e dotado de uma vasta erudição, se decide tão tardiamente a agir, quando supostamente ele terá identificado o seu adversário desde o início. A sua absurda estratégia do segredo deixa a inocente Lucy totalmente indefesa perante o monstro, e reconhece-se incapaz de a salvar, apesar da confiança que exhibe e dos seus discursos grandiloquentes.

Excluindo *Drácula*, que domina toda a intriga com a sua envergadura, se bem que em definitivo apenas faça raras aparições, e o demente Renfield, que ingere moscas vivas e que pronuncia palavras tão sinistras como incompreensíveis, os protagonistas carecem de relevo particular. O próprio Van Helsing não é muito convincente com os seus discursos moralizadores e a sua estéril verborreia. As outras personagens, salvo raras exceções, são

vitorianos honestos, conformistas, totalmente destituídos de imaginação, que sustentam propósitos de uma banalidade aflitiva e que aparentemente não têm outra função que não seja a de servir de valorização ao vampiro.

A isso acrescenta-se o fato de que, para o leitor moderno, o romance de Stoker perdeu muito do impacto psicológico que fazia estremecer o público vitoriano. Contrariamente aos contemporâneos de Stoker que não conheciam Drácula no momento em que abriam as primeiras páginas do romance, sabemos de imediato que se trata de um vampiro, e o *suspense* que o autor tenta manter o mais possível relativamente à verdadeira natureza do seu herói parece-nos, com o decorrer do tempo, pesado e artificial. A leitura de *Drácula* pode constituir ainda hoje um passatempo muito agradável, mas não é unicamente no próprio romance que é necessário encontrar a chave da extraordinária posteridade que conheceu a sua personagem principal.

Quaisquer que sejam os juízos que sobre ele se possam fazer, pode parecer paradoxal que este romance fora do comum, clássico da literatura fantástica, tenha sido escrito por um homem que tudo parecia, *a priori*, dever afastar da criação literária. Nascido em Clontarf, nos arredores de Dublin, a 8 de Janeiro de 1847, Bram (diminutivo de Abraham) Stoker era filho de um modesto funcionário que trabalhava no secretariado do governador geral da Irlanda. O seu pai não podia antever para ele outra carreira que não fosse a da administração, e Bram deveria, a bem ou a mal, trabalhar como empregado de escritório. Foi o seu gosto pelo teatro e a sua amizade por Henry Irving a partir de 1878 que lhe permitiram escapar a este triste destino e tornar-se o gerente do Lyceum Theatre que o grande ator dirigia em Londres. Até ao fecho deste estabelecimento, levaria uma vida extremamente laboriosa que não deixaria muito lugar ao sonho. Com efeito, precisava de se ocupar de todos os pormenores materiais das representações e organizar as digressões da companhia na província e no estrangeiro.

Quando do aparecimento de *Drácula* em 1897, Bram Stoker ainda não era um escritor profissional. É certo que já tinha publicado dois ensaios, *The Duties of Clerks of Petty Sessions*, dissertação editada em 1878, onde mencionava a sua experiência no secretariado



Retrato de Bram Stoker.

do governador geral em Dublin, vários romances, uma recolha de contos infantis, *Under the Sunset* (1882), mas a escrita era para ele um passatempo a que apenas podia entregar-se durante os seus raros momentos de lazer.

Somente após a falência do Lyceum Theatre, em 1902, é que Bram Stoker decidiu tentar, bem ou mal, viver da sua pluma, publicando romances da mesma inspiração que *Drácula*, sendo os mais conhecidos *Le Joyau aux sept étoiles* (1903), *La Dame au linceul* (1909) e *Le Repaire du*

ver blanc (1911). Com *La Dame au linceul*, outro romance sobre o tema do vampiro, Stoker esperava obter o mesmo sucesso que com *Drácula*. A intriga, que se situa no início do século XX, desenrola-se nos Balcãs, não longe da Transilvânia, e a heroína é uma “voivodina” vampira. Infelizmente, o autor acreditou que devia utilizar no desenlace o processo do chamado “sobrenatural explicado”, tão querido a Ann Radcliff. Com efeito, depreende-se que a heroína, após fazer-se passar por morta, quando de fato passava por um estado de catalepsia, fizera crer ao seu povo que se tornara vampira para preservar a integridade territorial do seu pequeno principado ameaçado por dissidências internas e pela cobiça de um país vizinho. Pálida imitação de *Drácula*, *La Dame au linceul* é um verdadeiro encadeamento de inverosimilhanças e uma obra-prima de mau gosto. De Bram Stoker, não sendo um Allan Poe ou um Oscar Wilde, pode-se dizer que os romances posteriores à sua obra de referência são basicamente medíocres, e é provável que fossem totalmente ignorados nos nossos dias se a notoriedade de *Drácula* não lhes permitisse serem reeditados. Por outro lado, Stoker escreveu excelentes novelas fantásticas que foram publicadas numa coletânea intitulada *Dracula's Guest* (*O Hóspede de Drácula*) dois anos após a sua morte, ocorrida em

1912. A novela que dá o título à coletânea é, de fato, o capítulo de introdução a *Drácula*, que Stoker tinha suprimido e que a sua viúva decidiu editar a título póstumo.

A julgar pelos escritos que deixou fora das sua criações literárias, Stoker surge como um homem muito conformista, acima de tudo conservador, partidário da censura na literatura e grande adversário do vício que, segundo ele, era a grande praga do mundo moderno. Este burguês vitoriano, austero, honesto e trabalhador, nada tinha de romântico desenfreado. No entanto, sente-se por vezes passar um sopro poético em *Drácula* e, quando se sabe ler nas entrelinhas, encontra-se neste romance uma certa audácia e um humor que nem sempre se coadunam com a etiqueta vitoriana. Esta obra paradoxal reflete sem dúvida a personalidade ambígua do seu autor. Antes de se tornar o adulto algo austero que se conhece, Stoker fora uma criança sonhadora e imaginativa.

Durante os primeiros oito anos da sua vida, teve de lutar contra a doença e a sua mãe tinha passado horas à sua cabeceira a contar-lhe histórias de fadas, lendas maravilhosas do folclore irlandês, mas também recordações macabras ou terríficas da sua própria infância. A descrição da epidemia de cólera de Sligo, em 1832, tinha estimulado particularmente a imaginação febril da criança. Todas essas histórias, fictícias ou reais, tinham desenvolvido desde muito cedo no jovem Bram esse gosto particular pelo sobrenatural e pelo horror que viria a marcar toda a sua existência. Já adulto, interessou-se pelo esoterismo e, embora não tenham sido encontradas provas formais, pensa-se que seria membro da mais célebre sociedade secreta da Inglaterra vitoriana, a *Golden Dawn*² (a Aurora Dourada). Leitor fervoroso de romances góticos e fantásticos, era igualmente amante de tratados sobre a magia e as superstições, como o célebre *Golden Bough* (*Ramo Dourado*) de sir George Frazer, publicado em 1890. Entre as superstições do passado, a crença nos vampiros decerto que o fascinara de sobremaneira.

Não se sabe com inteira certeza quando e como Stoker decidiu escrever um romance sobre este tema. Por muito tempo pensou-se que foi durante umas férias em Cruden Bay, em Agosto de 1895, que lhe ocorreu a ideia de escrever semelhante narrativa. Na primeira biografia de Stoker, Harry Ludlam defendia mesmo que foi após ter comido caranguejo recheado que Stoker teria tido uma indigestão e, no meio de uma noite muito agitada, teria

visto no sonho um vampiro sair da sua sepultura. É evidente que nunca qualquer prova sustentou esta afirmação! Em contrapartida, numa obra mais recente, Clive Leatherdale³ assinalou a descoberta em 1970 de provas incontestáveis que são notas manuscritas datadas de 1890, nas quais Stoker fala de um romance que começou a escrever e cuja intriga é, sem margem para dúvidas, a de *Drácula*, mesmo se a personagem principal ainda não tem nome.

Histórias de vampiros

Ao decidir escrever uma história de um morto-vivo, Bram Stoker não foi verdadeiramente inovador. Com efeito, há já um século, o vampiro fizera a sua entrada na literatura. Se se excluirmos numerosos tratados sobre o vampirismo publicados no século XVIII, considera-se que a primeira de todas as obras de imaginação em que figura esta personagem é um curto poema publicado em 1748 intitulado *Der Vampir*, do alemão Heinrich August Ossenfelder. Os românticos alemães apoderaram-se deste tema e a obra que desempenhou um papel deveras determinante para impor a moda do vampiro na Europa é *Die Brant von Korinth* (*A Noiva de Corinto*), longo poema narrativo de Goethe, publicado em 1797, ou seja, um século antes de *Drácula*.

Foi no entanto um escritor de língua inglesa quem introduziu o vampiro na literatura em prosa com um conto intitulado *The Vampyre* (Abril de 1819), falsamente atribuído a Byron. O verdadeiro autor era na realidade o médico e secretário particular de Byron, John William Polidori, que retomara a trama de um romance que o grande poeta deixara inacabado. Aliás, Lord Ruthven, o herói vampiro da história, assemelha-se de tal modo a Byron que este conto surge como uma espécie de vingança pessoal de Polidori em relação ao seu empregador, com o qual tinha tido muito más relações durante a viagem à Europa continental. Imediatamente traduzido ao francês, o conto de Polidori conheceu um enorme sucesso na Europa, e muito especialmente em França, onde suscitou numerosas imitações. Tornando desde então uma personagem popular, o vampiro inspirou no século XIX toda a espécie de obras, novelas, romances, peças de teatro e até óperas. Entre os autores mais

conhecidos que cederam a esta moda, pode-se nomear Charles Nodier com *Smarra ou les Demons de la Nuit* (1820), Théophile Gautier com “La morte amoureuse” (1836), ou ainda Alexandre Dumas com “L’histoire de la dame pâle” em *Les Mille et un Fantômes* (1849).

Em 1890, na época em que Stoker inicia a redação do seu romance, a moda do vampiro está em recessão na generalidade da Europa, exceto nas Ilhas Britânicas onde esta personagem se beneficia dos favores do público. Desde sempre, os vitorianos adoraram as histórias que atemorizam. Nos últimos anos do século, a *ghost story* está então no seu apogeu, e podem-se encontrar nas revistas inglesas da época, como *The Strand Magazine* ou *Blackwood’s*, numerosas histórias de vampiros. Em Inglaterra, a personagem do vampiro é desde longa data familiar, graças à literatura popular. O público lê avidamente os *penny dreadful*, que são, como o nome indica, romances de terror baratos. Escritos à pressa por escritores obscuros, frequentemente intermináveis, estes contos são editados sob a forma de folhetins de múltiplos episódios. Um deles, *Varney the Vampyre or the Feast of Blood* (*Varney o Vampiro ou o Banquete de Sangue*), publicado anonimamente em 1847, ano do nascimento de Brain Stoker, conheceu um grande sucesso. Este romance de mais de oitocentas páginas, que é provavelmente a mais volumosa obra de imaginação jamais escrita sobre o tema do vampiro, tem por protagonista um morto-vivo aristocrata, sir Francis Varney. Num registo completamente diferente, Joseph Sheridan Le Fanu, autor na moda, publicou em 1872 uma extensa novela intitulada “Carmilla”, considerada nos nossos dias como uma obra-prima no gênero, cuja intriga se desenrola, não em Inglaterra, mas em Styrie, província oriental da actual Áustria. A heroína dissimula a sua verdadeira identidade sob o nome de Carmilla, anagrama de uma condessa há muito tempo falecida, Millarca von Karnstein.

Entre tradição e modernidade

Quando Stoker começa a escrever *Drácula*, é bem evidente que conhecia *The Vampyre* de Polidori, *Varney* e “Carmilla”. O seu vampiro aristocrata deve muito aos protagonistas destas obras. Mas as suas leituras não se limitam unicamente às narrativas de ficção. Ele

leu *L'Histoire de la magie* (1854) do alemão Ennemoser, e principalmente *Le Pays au-delà de laforêt* (1888), de Emily Gerard, que descreve as lendas e as superstições da Transilvânia. É neste país, célebre por ser uma terra de vampiros, que decide situar a intriga do seu romance. Stoker travou igualmente conhecimento, em 1890, com um erudito húngaro, o Prof. Arminius Vambery, historiador e orientalista na universidade de Budapeste, em missão diplomática em Londres, que estava bem ao corrente da história e do folclore dos países da Europa Central. Considera-se geralmente que o encontro entre Stoker e Vambery foi determinante para a escolha do nome da personagem principal. Com efeito, no decurso das suas entrevistas, Vambery terá feito alusão a um voivoda da Valáquia, particularmente cruel, que reinou no século XV, Vlad, também apelidado de Tepes (palavra que significa “empalador”, que se deve pronunciar “tsepech”) e de Drakula ou Drakulya (diminutivo da palavra romena *drakul*, que significa diabo ou dragão). Stoker, seduzido pela sonoridade do nome, terá decidido assim chamar ao seu vampiro. No romance, não parece haver *a priori* relação entre o Drácula histórico e a personagem de ficção: a intriga tem lugar no século XIX na Transilvânia e não na Valáquia, e o Drácula de Stoker é um conde, título nobiliário inexistente na Romênia, que nada tem a ver com o de voivoda. No entanto, Van Helsing acaba por se convencer que o monstro que persegue não é outro senão o terrível Vlad Tepes, morto no campo de batalha em 1476 e tornado vampiro.

Esta particularidade póstuma deve-se inteiramente à imaginação do romancista. Se é verdade que Vlad Tepes, dito



Retrato do voivoda Vlad Tepes, também chamado *Drácula* (diabo em romeno); nome retomado por Bram Stoker para o seu herói.

Drácula, cometeu realmente todo o tipo de atrocidades, não parece que alguma vez tenha bebido sangue em vida, nem que tenha sido considerado como um vampiro após a sua morte. Verdadeiro êmulo de Átila, Vlad Tepes, sob o pretexto de querer libertar o seu país do jugo otomano, exterminou literalmente as populações civis das regiões conquistadas, fazendo assim empalar dezenas de milhar de pessoas, homens, mulheres e crianças. A crueldade de Vlad, apenas igualável à sua bravura em combate, fez dele uma lenda, mas não a ponto de o fazer passar por vampiro.

O Drácula de Stoker deve indubitavelmente muito mais a uma outra personagem histórica que, também ela, na sua época, desencadeou a crônica, a condessa húngara Erzsebet Bathory (1560-1614). Tal como o herói do romance, habitava um castelo feudal, verdadeiro ninho de águia, e tinha a particularidade de beber sangue humano. Abandonada por um marido que passava a maior parte do tempo nos campos de batalha, Erzsebet raptava jovens raparigas para as torturar e degolar como animais de abate. Na esperança de preservar eternamente a sua juventude e beleza, bebia-lhes o sangue ou enchia com ele a sua banheira. Bram Stoker conhecia a existência desta condessa sangrenta e inspirou-se manifestamente no seu caso para elaborar a sua personagem de conde vampiro.

Stoker não se contentou em inspirar-se no folclore e na história dos países da Europa Central ou na literatura vampírica do século XIX. O seu romance cruza-se com a grande tradição do romance gótico inglês e é isso que constitui a sua originalidade em relação às outras obras do mesmo gênero surgidas no século XIX. A intriga dos romances góticos, cujo protótipo é *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, surgido em 1764, decorre geralmente em sombrios e sinistros castelos no meio de paisagens montanhosas, repletas de passagens secretas, de criptas e de masmorras subterrâneas. Os castelões são frequentemente perversos celerados, vivendo em solidão, e cujos nomes têm para o leitor inglês uma sonoridade estrangeira. As suas vítimas são, na maior parte das vezes, jovens raparigas inocentes que mantêm prisioneiras na esperança de se apoderarem das suas fortunas, entenda-se das suas pessoas. *Drácula* apresenta muitas semelhanças com as obras-primas do romance gótico: a personagem do vampiro nada tem a invejar, no plano da maldade, ao Manfred de Walpole, aos Schedoni e Montoni de Ann Radcliff, nem ao Melmoth de

Maturin. Isolado no meio das montanhas da Transilvânia, o castelo de Drácula é em todos os aspectos conforme à tradição e encontra-se na intriga o enquadramento exótico, a atmosfera misteriosa e terrífica, bem como o maniqueísmo um pouco *naïf*, que constituem o encanto dos romances góticos. A originalidade de *Drácula* em relação a estes modelos situa-se na modernidade. A história decorre nos finais do século XIX e não na Idade Média ou durante o Renascimento. Stoker colocou a ênfase sobre tudo o que, na sua época, estava no topo do progresso: Mina utiliza a estenografia para redigir o seu diário íntimo, o Dr. Seward, que representa essa disciplina ainda balbuciante que é a psiquiatria, reivindica-se das ideias de Charcot e, como médico moderno, dita o seu correio com a ajuda de um fonógrafo. Contrariamente às heroínas dos romances góticos, Lucy e Mina personificam dois aspectos da mulher moderna: a primeira reclamando para as mulheres uma maior liberdade, a segunda surgindo mais voluntariosa, consciente das suas responsabilidades e desejosa de desempenhar um papel ativo na sociedade. É precisamente o contraste entre o tom resolutamente moderno do romance e o anacronismo que constitui *Drácula* que desperta o interesse desta obra tão singular.

Bram Stoker aplicou-se particularmente na verossimilhança da intriga. Assim, a Transilvânia que descreve no romance é perfeitamente conforme à realidade. Ele passou horas a fio na biblioteca do British Museum, a examinar atentamente cartas geográficas, livros de história, e a reunir todo o tipo de informações sobre este país aonde, no entanto, nunca teve a oportunidade de ir. É possível, portanto, reconstituir perfeitamente o périplo de Jonathan Harker quando ele viaja ao castelo de Drácula. A cidade de Bistritz, cujo nome romeno é Bistrita, (que se pronuncia “-tsa”), as aldeias de Funda e Veresti existem, sem tirar nem pôr, bem como o colo de Borgo, ainda que o Drácula histórico jamais tenha erigido aí o seu castelo. A descrição que Jonathan Harker faz do seu anfitrião corresponde em todos os pontos às gravuras do século XV representando Vlad Tapes: o mesmo sobrolho carregado, o mesmo nariz aquilino e o mesmo bigode.

Stoker soube, aliás, utilizar toda a documentação que acumulou sobre a crença nos vampiros na Europa Central. As suas personagens de vampiros são conformes à tradição: são mortos-vivos que somente podem sair das suas tumbas após o pôr do sol, que jazem

num estado de morte aparente durante o dia, que se alimentam exclusivamente de sangue e que são praticamente invulneráveis, exceto trespassando o coração com a ajuda de uma estaca. São totalmente alérgicos ao alho, às hóstias sagradas e à água benta e não suportam a visão de um crucifixo. Têm a faculdade de se metamorfosearem em nevoeiro ou em todas as espécies de animais. Podem provocar certos fenômenos atmosféricos e fazer-se obedecer por mamíferos como cães, lobos e roedores. É a primeira vez que se encontram reunidas todas estas características no mesmo romance. Os antecessores de Stoker tinham tomado certas liberdades com a tradição lendária: os vampiros de Polidori, o autor anônimo de *Varney* e de Sheridan Le Fanu passeavam-se quer de dia quer de noite, podiam alimentar-se, eram capazes de morrer, ressuscitando de seguida, graças à ação benéfica do luar. Stoker definiu de uma vez por todas o quadro convencional das histórias de vampiros, respeitando escrupulosamente a tradição lendária tal como a encontrou nas crônicas da época, mesmo quando acrescenta qualquer característica que não está comprovada de um modo universal, como a ausência de reflexo num espelho ou a necessidade para um vampiro de previamente pedir licença para entrar num recinto fechado.

História edificante e erotismo

Embora Bram Stoker não fosse muito conhecido na altura da publicação de *Drácula*, o romance conheceu mesmo assim um sucesso imediato junto do público, e a imprensa britânica dedicou-lhe um acolhimento favorável. A *Pall Mall Gazette* não hesitou em utilizar o epíteto “excelente” enquanto o *Daily Mail* comparava *Drácula* a clássicos da literatura como “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, e *O Morro dos Ventos Uivantes* (no Brasil) ou *O Monte dos Vendavais* (em Portugal), de Emily Brontë. É perfeitamente compreensível que a sociedade vitoriana, ávida de histórias sobrenaturais e terríficas, mas igualmente apaixonada pela sobriedade e pela moralidade, tenha acolhido bem *Drácula*. Fértil em arrebatamentos, coroada de uma auréola de mistério e de terror, este romance corresponde aos gostos da época.

Por outro lado, é uma história edificante, uma vez que o vampiro, que personifica o mal absoluto, é enfim neutralizado por esses modelos de virtude que são Van Helsing e os seus amigos. A Inglaterra, nação de grande cultura e civilização, primeira potência do mundo moderno, que por um instante parecia ameaçada por esse intruso vindo de um país bárbaro, acabou por triunfar, o que não pode deixar de insuflar o chauvinismo insular e a xenofobia do leitor vitoriano. A personagem de *Drácula* representa, em definitivo, tudo o que a sociedade vitoriana rejeita. Surge aos olhos do leitor da época como uma espécie de Anticristo que desafia abertamente as leis de Deus e as dos homens. O desenlace feliz do romance conforta o leitor vitoriano nas suas convicções, uma vez que a virtude acaba por triunfar sobre o vício, e que a ordem moral e social, por um instante ameaçada, é restaurada. É graças à sua devoção e à sua coragem inabaláveis, mas também e principalmente graças à ajuda de Deus, que Van Helsing e os seus amigos se superiorizam a este monstro de perversidade que apenas um país do continente europeu podia engendrar. O epílogo transforma mesmo em mártir o americano Quincey Morris, personagem valente e generosa que paga com a vida o golpe fatal que aplica a *Drácula*.

É possível medir até que ponto, um século após o aparecimento de *Drácula*, a ideologia que sustenta este romance é alheia à nossa sensibilidade e às nossas preocupações. Neste final do século XX, numa época em que os valores tradicionais e as velhas certezas do passado são há muito tempo postas em questão, em que as noções de bem e de mal não se apresentam de uma forma tão nitidamente separada, o maniqueísmo ingênuo e o tom moralizador de Stoker surgem pouco datados. É possível então questionar-se por que razão este romance foi constantemente reeditado e adaptado às telas.

Quando se lê atentamente *Drácula*, percebe-se, com efeito, que o tom voluntariamente edificante do romance, o maniqueísmo da intriga e o conformismo moral que emanam da obra foram provavelmente as convenções que lhe permitiram escapar do alvo da censura. Num país onde se cobria de tecido os pés dos pianos a fim de que não pudessem sugerir a nudez e onde meras palavras como “calças” eram banidas do vocabulário corrente, *Drácula* podia aparentar uma obra contrária aos bons costumes, entenda-se totalmente subversiva. Com efeito, são narradas as façanhas de um septuagenário que à noite penetra no quarto

de raparigas inocentes ou de jovens esposas a fim de as seduzir e de as conduzir à perdição. Certos passos têm um caráter abertamente erótico, como aquele em que Jonathan Harker encontra as três amantes de Drácula e está prestes a sucumbir às tentações da carne, esquecendo a noiva Mina que o espera em Inglaterra, ou ainda aquele em que a doce Lucy, transformada em vampira, se torna uma espécie de monstro lascivo que tenta seduzir o seu noivo, Arthur Holmwood.

Enfim, é possível interrogar-se como foi possível a censura deixar esse passo em que Drácula, tendo-se introduzido no quarto dos Harker, obriga Mina a beber o sangue que escorre do seu próprio peito desnudado, enquanto o marido da jovem dorme um sono profundo. Certos exegetas de *Drácula*, como Daniel Farson, não hesitaram em afirmar que era um dos romances mais eróticos da literatura inglesa⁴, e o cinema não se privou de explorar este aspecto da obra. Pode parecer à partida paradoxal que o público vitoriano, tão profundamente marcado pelo puritanismo calvinista, o tenha acolhido tão favoravelmente. Talvez se deva ver aí a marca de uma certa hipocrisia social. É possível permitir-se certas coisas, desde que as aparências estejam salvaguardadas e que a moral estabelecida acabe por triunfar.

No entanto, observando mais de perto, a vitória do bem sobre o mal em *Drácula* não é tão manifesta como se poderia pensar. É certo que o vampiro é totalmente neutralizado no final do romance, mas num desenlace um tanto ou quanto artificial, já que, de uma ponta à outra da obra, é Drácula o verdadeiro herói. Ele domina os seus adversários a uma grande distância, e o próprio Van Helsing não hesita em louvar as qualidades de inteligência e de coragem do vampiro. Como o Satã do *Paraíso Perdido*, que, aos olhos de Milton, era suposto personificar o Pecado e a Queda, mas se impunha definitivamente como a personagem mais fascinante deste longo poema, Drácula é o Mal personificado, sem no entanto lhe faltar brio. É possível interrogar-se por que razão Stoker, que era por natureza moralizador e não se detinha em divagações, alimentou uma tal ambiguidade.

Os exegetas do século XX e, na primeira linha, os psicanalistas, tentaram encontrar uma resposta a esta questão. Drácula, descrito desde o início do romance como um homem idoso e de grande estatura, personifica a figura do pai tirano que bem poderia ser uma

reminiscência do pai, cujas autoridade e severidade o jovem Bram teve de suportar até à idade adulta. Criança doente, mimado pela mãe, Stoker teria tido uma fixação patológica sobre a figura paterna, vendo no pai um rival odioso. Para Royce McGillivray, o tema central do romance seria o parricídio, e a destruição final do vampiro teria constituído para o autor uma espécie de ajuste de contas em relação ao próprio pai. Também foi vista na personagem de Drácula uma representação simbólica daquele que dominou a vida de Stoker, Henry Irving, homem de alto porte, exigente e autoritário, a quem Stoker dedicava uma grande admiração, apesar de ressentimentos secretos. Seja como for, é evidente, pela leitura do romance, que Stoker quis apresentar o seu vampiro como um patriarca.

O que provocou o interesse do público vitoriano por esta personagem de Drácula foi o fato de ele personificar tudo o que a sociedade inglesa do século XIX rejeitava. O vampiro surgia, aos olhos dos leitores desta época, como uma espécie de símbolo negativo. Contrariamente aos leitores da nossa época, mais sensíveis à tragédia de uma personagem solitária, vítima de uma maldição, para quem a sobrevivência é uma luta necessária, os vitorianos regozijavam com a derrota de Drácula, que provava aos seus olhos que a virtude acaba por vencer o vício.

O sucesso do romance irá crescer durante as primeiras décadas do século XX, sendo constantemente reeditado em Inglaterra e nos Estados Unidos da América, nomeadamente a partir de 1921, data da grande adaptação cinematográfica pelo americano Tod Browning. Graças à nova notoriedade que a sétima arte confere ao romance, este será traduzido em várias línguas e difundido por toda a Europa. A primeira tradução francesa, efetuada por Eve e Louis Paul-Margueritte, surge em 1920 sob o título de *Dracula, l'homme de la nuit*. Enquanto que, durante o período entre as duas guerras, a personagem de Drácula se torna cada vez mais familiar do grande público, nomeadamente graças à interpretação que lhe deu Bela Lugosi, o autor do romance continua desconhecido. Estranho destino, o deste escritor amador que criou uma personagem de ficção mundialmente célebre, enquanto ele próprio morreu no anonimato e numa situação financeira próxima da miséria! Se, após cerca de duas décadas, o grande público conhece melhor a personagem e o nome de Bram Stoker, convém recordar que este conheceu uma longa “travessia do deserto”, na medida

em que a notoriedade do seu herói eclipsou-o totalmente. A prová-lo temos o título das duas principais biografias de Stoker publicadas em língua inglesa, a saber, *A Biography of Dracula* (1962), de Harry Ludlam, e *The Man Who Wrote Dracula* (1975), de Daniel Farson, nas quais é o nome da personagem e não o do autor (surgindo apenas no subtítulo) que é colocado em destaque.

Mas Drácula não se transformaria, no século XX, num mito moderno, se tivesse permanecido uma simples personagem de romance. Foi o mundo do espetáculo, particularmente o do teatro e do cinema, que lhe permitiu encontrar o lugar popular que lhe era necessário para se impor no imaginário coletivo, e foi nos Estados Unidos da América que esta revolução viria a efetuar-se.

Teatro e primeiros triunfos

Bram Stoker, que era acima de tudo um homem do teatro, não tinha muitas ilusões quanto à posteridade do seu romance, mesmo que este tivesse conhecido um êxito incontestável, quer junto do público quer da imprensa da época. Segundo um crítico dramático de Chicago, Frederick Dobnaghey, que o conhecera durante uma digressão do Lyceum Theatre aos Estados Unidos, “ele [Bram Stoker] sabia que, com *Drácula*, tinha escrito um conto de terror barato, qualquer que viesse a ser o seu sucesso, e admitia-o com toda a franqueza”⁵. Em contrapartida, Stoker pensava que, a partir da intriga do romance, poder-se-ia construir uma peça de teatro de sucesso. Após 1897, ano do aparecimento de *Drácula*, escrevera uma adaptação para o palco, e considerava o vampiro como um papel feito à medida para Henry Irving, que por amizade aceitara assistir como mero espectador e manifestara a sua reprovação aos gritos de “*dreadfull*” (horroroso), abandonando a sala ostensivamente. *Dracula or the Undead* – era o título da peça – nunca devia fazer parte do repertório do Lyceum Theatre e somente após a morte de Stoker o seu sonho de levar *Drácula* à cena iria finalmente tornar-se realidade.

A viúva de Stoker, Florence (originalmente Balcombe), por quem Oscar Wilde não tardara a apaixonar-se, possuía como únicos recursos os direitos de autor consignados por *Drácula*. Ela zelava pelo respeito da propriedade intelectual da obra do seu defunto marido. Se uma obscura adaptação cinematográfica intitulada *Drakula*, realizada na Hungria por Karoly Lajthay em 1920, escapara à sua implacável vigilância, seguramente porque não fora exibida no estrangeiro, por outro lado, ela movera um processo em 1921 contra a firma berlinense Prana por ter produzido uma versão cinematográfica pirata de *Drácula* intitulada *Nosferatu oder eine Symphonie des Grauens*, do realizador dinamarquês Carl Dreyer. Florence Stoker, no entanto, consente em vender os direitos de adaptação do romance a um ator que dirigia um grupo de teatro, Hamilton Deane, cuja família estava ligada à do marido. Deane escreve a sua própria versão de *Drácula* e apresenta-a em cena em diversas digressões pela província. A primeira representação teve lugar em 1924 e conheceu um sucesso imediato. Hamilton Deane desempenhava o papel de Van Helsing e a sua mulher, a atriz Dora Mary Patrick, o de Mina. Apesar do sucesso da peça, as relações de Florence Stoker e Hamilton Deane tornaram-se extremamente tensas. A viúva do escritor apenas acordara com o ator numa pequena percentagem das receitas, e era necessário multiplicar as digressões para que a operação fosse rentável.

Faltava conquistar a capital e somente após três temporadas de digressões na província é que Deane decidiu enfrentar o público londrino. A peça foi representada pela primeira vez no Pequeno Teatro de Adelphi em 1927, com o ator britânico Raymond Huntley no papel principal, e, embora arrasada pela crítica, ela conhece um verdadeiro êxito popular. Este sucesso chamou a atenção do editor e produtor de teatro Horace Liveright, que ambicionava levar a peça aos Estados Unidos da América. Liveright não gostava da encenação de Hamilton Deane e pediu a John L. Balderston, jornalista americano e dramaturgo, para rescrever inteiramente a peça, a fim de a adaptar ao gosto americano.

Tendo Raymond Huntley recusado, numa primeira abordagem, retomar o papel de Drácula na Broadway, Liveright propô-lo a um nebuloso ator americano oriundo de Ludos, na Hungria, Béla Ferenc Dezső Blasko, que viria a ser mundialmente conhecido pelo nome de Bela Lugosi. A peça foi representada durante duas semanas em New Haven, em Setem-

bro de 1927, antes de enfrentar as luzes da ribalta, a 5 de Outubro, na Broadway. O sucesso foi imediato e a peça foi representada em Nova Iorque durante trinta e três meses. Duas digressões simultâneas tiveram lugar no território dos Estados Unidos da América, uma com Bela Lugosi e a outra com Raymond Huntley, que finalmente aceitara representar o papel com o qual triunfara em Londres. Foi Bela Lugosi quem viria a tornar-se o primeiro Drácula do cinema falado, no célebre filme de Tod Browning, rodado em 1921.

1900-1950: vampiro e literatura popular

O romance de Bram Stoker e a adaptação cinematográfica que lhe deu Tod Browning lançaram o vampiro na moda e criaram um modelo que viria a ser frequentemente imitado tanto no cinema como na literatura, a tal ponto que se tornou praticamente impossível imaginar uma história de vampiros sem fazer referência a *Drácula*, ainda que escritores como Richard Matheson ou, mais recentemente, Anne Rice⁶ e cineastas como Tony Scott e Kathryn Bigelow⁷ tentassem dar do vampiro uma imagem radicalmente diferente.

Durante a primeira metade do século XX, foram publicados vários romances e novelas com o tema do vampiro. Principalmente nos países anglo-saxónicos. Não é portanto de estranhar que estas obras sejam inspiradas na linha direta de *Drácula*. Em Inglaterra, encontram-se na literatura popular vampiros que se assemelham simultaneamente a simbioses de Drácula e de Carmilla. Já em 1904, “O Conde Magnus”, de M. R. James, apresenta semelhanças com o romance de Stoker. Mas foi na década de 30 que a moda lançada pelo *Drácula* de Tod Browning mais se fez sentir: conhecem-se então aristocratas vampiros que, em solidão, habitam velhos castelos em ruínas que dominam gargantas profundas no interior de regiões montanhosas, ostentando nomes de ressonância eslava ou germânica, como o barão Ziska em *The Vampire* (1935), de Sidney Horler, o conde Ludwig von Kaldenstein em *The Vampire of Kaldenstein* (1938), de Frederick Cowles, ou ainda a condessa Sophia von Wappenburg em *Schloss Wappenburg* (1948), de D. Scott-Moncrieff.

Na mesma época, a literatura fantástica conhecia um impulso espetacular nos Estados Unidos da América, graças ao aparecimento e à proliferação no mercado de revistas baratas às quais se deu o nome de *pulps*, devido à má qualidade do papel. Nesta imensidão de publicações que frequentemente têm uma existência efêmera, ressaltam, no domínio do fantástico e do terror, títulos como *Weird Tales*, *Unknown*, *Amazing Stories*, *Fantastic Universe*, *Fantastic Stories*, *Famous Fantastic Mysteries*, *Horror Stories* etc. Dezenas de histórias de vampiros foram publicadas nestas revistas, estando as melhores dentre elas restritas a *Weird Tales* e *Unknown*. A mais antiga, prestigiosa e duradoura destas publicações é *Weird Tales*. Criada em 1925, viria a desaparecer em 1945, por razões financeiras, ao fim de duzentos e setenta e quatro números. Uma tentativa de fazer reviver esta revista apelidada de “The Unique Magazine” foi levada a cabo em 1988, mas ao fim de poucos anos revelava-se infrutífera. *Weird Tales* usufrui hoje em dia de um grande prestígio junto dos especialistas do fantástico contemporâneo, na medida em que serviu de mesa de ensaios a autores de renome, muito particularmente a H. P. Lovecraft, Robert E. Howard, Robert Bloch, Ray Bradbury e Richard Matheson.

Encontram-se em *Weird Tales*, *Unknown* e em outras revistas desta época inúmeras histórias de vampiros, mais ou menos diretamente inspiradas em Drácula. O próprio nome do conde vampiro é utilizado nos títulos de algumas delas, como *Another Dracula?*, folhetim em duas partes de Ralph Milne Farley, publicado em *Weird Tales* em 1930 ou “Little Miss Dracula”, novela de Ralston Shields publicada na *Dime Mystery Magazine* em 1938. Geralmente, estas histórias apresentam condes ou barões vampiros que habitam castelos sombrios na Europa Central. Também sucede que o mito seja transposto para o Mundo Novo e que os protagonistas já não sejam aristocratas estrangeiros mas simples plebeus americanos; seja qual for o modo como o tema é tratado, é patente a influência de *Drácula*. O vampiro criado por Stoker e popularizado pelo cinema é, para todos os efeitos, o modelo arquétipo.

Em contrapartida, pode ser surpreendente que nenhum dos autores destes contos tenha tentado fazer reviver Drácula em pessoa. É verdade que no último capítulo do romance inicial, o vampiro é irremediavelmente destruído, e não se vê muito bem como, *a priori*,

se poderia encarar uma sequência da história contada por Stoker, senão por meio de um artifício literário. Ora um tal artifício é seguramente muito fácil, desde que a personagem que se queira fazer reviver seja um vampiro. Com efeito, os vampiros são mortos-vivos e, nessa medida, são em princípio imortais. Sabe-se que na literatura popular é sempre possível fazer reviver uma personagem, mesmo que a sua morte tenha sido anunciada. O exemplo mais conhecido, neste aspecto, é o de Arthur Conan Doyle, que pretendia de uma vez por todas desembaraçar-se da personagem de Sherlock Holmes, que se tornara demasiado enfadonho para ele, e que imaginou fazê-lo morrer num acidente de montanha. Perante a tempestade de protestos que esta decisão provocou, Conan Doyle teve de anunciar num romance seguinte que o célebre detetive caíra de uma ravina, mas que, não sendo mortais os seus ferimentos, sobrevivera miraculosamente.

O verdadeiro motivo pelo qual os autores ingleses e americanos não ousaram utilizar Drácula nas suas novas histórias durante o período compreendido entre as duas guerras reside no fato de esta personagem, tal como o romance, estar protegida pelos direitos de autor de que Florence Stoker continuava a ser detentora e, conhecida a temível combatividade desta mulher de negócios, compreende-se que ninguém tivesse ousado infringir a regra. A única obra de imaginação sobre Drácula surgida em vida de Florence Stoker foi um romance publicado na Turquia por um certo Ali Riga Seifi, em 1928, intitulada *Kasigli Voyvoda (O Voivoda Empalador)*. Este romance, que era um verdadeiro plágio, uma vez que retomava pura e simplesmente a intriga de *Drácula*, transpondo-o de Londres para Istambul, teria atraído a artilharia da viúva do escritor, porém, não estando traduzido para inglês, é provável que esta não tenha tido dele conhecimento.

Drácula deveria, em princípio, cair no domínio público em 1945, mas a morte de Florence Stoker em 1937 modificou um pouco a situação e, em 1943, viria a aparecer na revista *Unknown Worlds*, com a assinatura de Manly Wade Wellman, a primeira novela em que Drácula era o herói. Tratava-se de “The Devil is not Mocked” (“Com o Diabo não se Brinca”), obra de circunstância, uma vez que o conde vampiro, representando por uma vez um papel simpático aos olhos do leitor, era mobilizado contra o inimigo nazi. A ideia de Wellman era a seguinte: os oficiais de uma companhia militar nazi estacionada na

Transilvânia decidiram estabelecer o seu estado-maior no castelo de Drácula. Furioso com esta intrusão, o conde extermina-os uns atrás dos outros. Por certo que não era a primeira vez que um herói da literatura popular era chamado a participar no esforço de guerra. Durante a Segunda Guerra Mundial viu-se, na banda desenhada (história em quadrinhos), Tarzan e o Super-Homem lutando contra as potências do Eixo. Tal papel é sem dúvida menos esperado no caso de Drácula, que até então era considerado como pertencente sem a menor ambiguidade ao campo dos maus. É certo que, quando os Estados Unidos da América entraram na guerra, o estado-maior americano ordenara a distribuição de exemplares de *Drácula* em formato de bolso pelos soldados, para estimular o seu ardor bélico, mas, neste caso, o vampiro era apresentado como personificando a barbárie nazi. A imagem de um Drácula patriota e resistente não tem portanto falta de condimentos.

Poder-se-ia julgar que a novela de Wellman iria desencadear uma explosão de interesse pela personagem de Drácula, o que não sucedeu. Nos anos do pós-guerra, a imagem do vampiro tende a empalidecer: em Hollywood, esta só inspira filmes burlescos onde o pobre Bela Lugosi se caricatura a si mesmo e, se ainda se encontram na literatura americana desta época alguns bons contos sobre o tema do vampiro com a assinatura de autores como Robert Bloch e Richard Matheson, são frequentemente histórias humorísticas nas quais os mortos-vivos não são levados muito a sério. Drácula é neles evocado apenas de um modo alusivo. É necessário esperar até aos finais da década de cinquenta para, sob o novo impulso que lhe dá o cinema britânico, a personagem reencontrar os favores dos escritores.

O cinema ou o mito de Drácula

Durante a primeira metade do século XX, foi sobretudo no cinema que se elaborou o mito de Drácula. O *Nosferatu* de Murnau constituía a primeira adaptação do romance, mas foi o cinema falado que impôs definitivamente a imagem do vampiro junto do grande público, com o *Drácula* de Tod Browning.

O sucesso da peça de Hamilton Deane e John Balderston, que só na América rendera dois milhões de dólares, tinha atraído a atenção dos produtores de Hollywood. Seriam necessários dois anos de intensas negociações entre Florence Stoker, Hamilton Deane, John L. Balderston e três companhias de produção cinematográfica para que os direitos de adaptação do romance e das duas peças fossem finalmente vendidos à firma Universal, em 1930, pela módica quantia de 40 mil dólares. Uma versão inglesa de Tod Browning, com Bela Lugosi no papel principal, e uma grande versão espanhola de George Melford, com Carlos Villarias, foram rodadas simultaneamente com os mesmos cenários e a mesma decoração, em 1931. Foi evidentemente o filme de Tod Browning que fez entrar Drácula na lenda. As duas adaptações teatrais de Drácula tinham permitido ao vampiro tornar-se muito popular junto do público anglo-saxônico; o filme iria celebrar a personagem pelo mundo inteiro.

Bela Lugosi teve o mérito de dar à personagem imaginada por Stoker um rosto seguramente muito diferente daquele que é descrito no romance. Enquanto este último nos apresenta o vampiro como um homem muito idoso com cabelos desgrenhados e um grande bigode, Lugosi surgia como um homem na casa dos quarenta, de rosto seráfico e cabelos negros cuidadosamente empastados, de acordo com a moda da época. Com o seu traje de noite, laço ao pescoço e, principalmente, a grande capa negra, que Raymond Huntley ostentara em cena antes dele e cujas abas agitava como se fossem duas enormes asas de morcego, Lugosi impôs um estilo que se prolon-



Modelo da personagem do conde Orlok, para o ator Max Schreck, em *Nosferatu, o Vampiro*.

gou até 1958, ano em que o ator britânico Christopher Lee retomou o papel, dando-lhe uma interpretação completamente diferente. Até esta data, todos os filmes onde aparecia Drácula eram mais ou menos fiéis à imagem dada por Lugosi no filme de Tod Browning. Por uma curiosa ironia do destino e contrariamente a uma ideia feita, Lugosi só muito raramente representou o papel de Drácula no ecrã. Este, tendo sido sucessivamente retomado por John Chaney Jr. e John Carradine, teve de esperar até 1948 para ver Lugosi reaparecer como Drácula, e tão só em filmes medíocres como *Abbot and Costello Meet Frankenstein* e *Mother Riley Meets the Vampire*. Seja como for, para milhões de espectadores e leitores de *Drácula*, o rosto de Bela Lugosi permaneceu durante duas décadas indissociado do do conde. Literalmente vampirizado pelo papel que celebrizara, o ator faleceu em 1956, minado pela droga e pelo álcool, pedindo que o vestissem no seu caixão com a célebre capa negra que usara na tela.



Bela Lugosi faz entrar a personagem de Drácula na lenda (*Drácula*, Tod Browning, 1931).

O *Drácula* de Tod Browning alcançou um enorme sucesso nos Estados Unidos da América. Do mesmo modo que a personagem do romance havia fascinado os vitorianos, para quem simbolizava todos os males de que padecia a Grã-Bretanha nos últimos anos do século, o Drácula personificado por Lugosi era, aos olhos dos Americanos, a figura emblemática do estrangeiro vindo da longínqua Europa para semear a confusão num país em busca de identidade. A xenofobia ambiente era exacerbada pela crise econômica que dilacerava a América após o *crash* da bolsa de Wall Street, em 1929, e, como em todos os períodos de recessão e de desemprego, foi necessário encontrar um bode

expiatório; os estrangeiros estão geralmente na melhor posição para desempenhar esta função. Com o seu acentuado sotaque húngaro, o seu porte excêntrico e o olhar inquietante, Lugosi possuía os ingredientes necessários para cristalizar sobre a sua pessoa todo o ódio mais ou menos inconsciente dos espectadores. O vampiro era a partir de então o vilão a quem se apontava o dedo e ele iria representar este papel em diversas exhibições, nos períodos conturbados que a América iria atravessar. Numa obra interessantíssima publicada em 1972, *The Dracula Myth*, Gabriel Ronay, jornalista húngaro refugiado na Grã-Bretanha após o levantamento de 1956, demonstrou de um modo convincente como Drácula pôde personificar no inconsciente coletivo americano a ameaça do nazismo, durante a Segunda Guerra Mundial, e mais tarde a do comunismo, durante o período denominado de guerra fria e, particularmente, durante os anos sombrios do macarthismo.

Na década de cinquenta, tal como em 1931, é o cinema que vai subitamente dar um novo impulso ao mito de Drácula; no entanto, desta vez, o empurrão não é dado em Hollywood, mas em Londres, nos estúdios da firma Hammer, especializada em filmes de terror e decidida a fazer reviver quase simultaneamente o monstro de Frankenstein e Drácula. A estreia de *O Horror de Drácula*, em 1958, filme conhecido em França como *Le Cauchemar de Dracula*, é um verdadeiro acontecimento histórico, já que é a partir deste momento que o vampiro imaginado por Stoker se torna a personagem mítica que hoje em dia se conhece.

Com Christopher Lee, Drácula muda completamente de rosto. O vampiro passa a ser um homem de alta estatura, cujos cabelos espessos já não se apresentam empastados de brilhantina – como eram os de Lugosi – e que, sempre que ri ou se prepara para morder as suas vítimas, revela um par de caninos anormalmente longos e afiados (pormenor anatómico desconhecido nos filmes anteriores, mas que fará escola). O filme a cores faz realçar os olhos injetados de sangue do ator (em outros filmes, chega-se ao extremo de colocar lentes de contato vermelhas para acentuar esta impressão). De Bela Lugosi, Christopher Lee conserva o porte aristocrático, mas, em vez de se exprimir com um forte sotaque estrangeiro, fala num inglês bastante eloquente. Enquanto o ator americano personificava um Drácula cauteloso e de aspecto algo frágil, Christopher Lee, ao contrário, transmite

uma sensação de força física e moral. Em *O Horror de Drácula*, o realizador Terence Fisher insistiu, mais que os seus antecessores de Hollywood, no caráter erótico da história. Ele apresenta complacentemente as personagens femininas em trajes transparentes com decotes estonteantes. O próprio Drácula surge como uma espécie de Don Juan simultaneamente sensual e brutal. Enquanto Bela Lugosi dava à sua personagem um caráter malévolo, leia-se repugnante, Christopher Lee é um belo aristocrata cuja presença seduz imediatamente as damas.

Num único filme, o ator inglês conseguiu executar um duplo “golpe de rins”⁸: fazer esquecer Bela Lugosi e impor de uma forma definitiva a sua nova interpretação da personagem de Drácula. A partir de 1958, dezenas e dezenas de filmes foram rodados no mundo inteiro. Christopher Lee e o seu inseparável parceiro Peter Cushing, no papel de Van Helsing, rodaram juntos uma dezena de filmes que faziam reviver Drácula nos seus cenários originais. Tal como Bela Lugosi, Christopher Lee impôs o seu estilo pessoal, frequentemente imitado em seguida. Para as gerações que não conheceram o cinema anterior à guerra, Drácula passa a ter o rosto de Christopher Lee, e foi necessária muita temeridade da parte de Francis Ford Coppola para mudar radicalmente o curso das coisas em 1992, apresentando um Drácula totalmente novo e original.

A década de sessenta: paródia e novelização

O sucesso imediato de *O Horror de Drácula* lançou a personagem na moda, não apenas no cinema mas também na literatura popular. Na década de sessenta, assiste-se, nas revistas americanas, ao aparecimento de novelas, geralmente humorísticas, onde Drácula, por vezes designado pelo seu nome, mas mais frequentemente por um anagrama do seu nome ou simplesmente por “conde”, é confrontado com todo o tipo de situações mais ou menos ridículas. Em “Sun of Dracula”, de Lima de Costa, novela publicada em 1961, o vampiro dirige-se para esse maravilhoso país do Polo Norte mergulhado na noite durante seis meses. Infelizmente para ele, tem de atravessar a Noruega, país do sol da meia-noite,

o que lhe será fatal. Em 1964, uma novela de David A. Johnstone, intitulada “Mr. Alucard” (anagrama já utilizado em 1943 no filme *Son of Dracula*), o vampiro, transformado em vigilante da noite, dorme durante o dia num castelo não muito longe de Londres, enquanto a proprietária, para aproveitar esta atração inesperada, cobra cinco xelins por cada visita ao seu quarto. Na verdade, não é todos os dias que se pode apresentar um autêntico vampiro aos visitantes. Em 1966, em “Count Down to Doom”⁹ (que se poderia traduzir por “Conde do avesso”), de Charles Nuetzel e Viktor Vesperto, Drácula reencontra-se num mundo futuro devastado pela guerra nuclear, cujos sobreviventes são vegetais inteligentes, que, infelizmente para ele, são, como os nabos, desprovidos de sangue. Em “Dracula 2000” (1969) de Sathanas Rehan e Viktor Vesperto, Drácula encontra-se desta vez no planeta Plutão, cujos habitantes têm água nas veias em vez de sangue, e é injustamente acusado de vampirismo por ter tentado penetrar num “banco de água”. Poder-se-iam deste modo multiplicar os exemplos de novelas em que o conde é pura e simplesmente ridicularizado, como se a literatura pretendesse preservar as suas distâncias relativamente ao cinema.

Os primeiros romances consagrados a Drácula são na época, para alguns deles, o que atualmente se designa pelo termo bárbaro de “novelização”, romances que são escritos simplesmente a partir da intriga de um filme. É o caso de *Dracula* (1960) de Russ Jones, a partir de *O Horror de Drácula*, de Terence Fisher, e de *Dracula, Prince of Darkness* (1967) de John Frederick Burke, a partir de um outro filme com o mesmo título, conhecido em França como *Dracula, Prince des Ténèbres*, do mesmo Terence Fisher. Em contrapartida, outros romances são obras originais que fazem reviver, na época atual, a personagem imaginada por Stoker. É o caso de *Count Dracula’s Canadian Affair*, primeira obra deste tipo, publicada por um certo Otto Fredrick em 1960, onde o vampiro, trajando um uniforme de capitão, tenta seduzir uma rapariga; será obrigado a empreender a fuga, após inúmeras peripécias. Num outro romance inspirado numa série televisiva, *The Vampire Affair* (1967), de David McDaniel, que tem lugar na Transilvânia, os “agentes muito especiais” Napoléon Solo e Ilya Kourakine veem-se envolvidos numa rixa com um terrível malfeitor que se fazia passar por um descendente de Drácula. No final do romance, o conde em pessoa fará, aliás, uma breve aparição para castigar devidamente um tal usurpador.

Devido à internacionalização do mito, os países anglo-saxônicos perdem o monopólio que pareciam deter sobre Drácula. Em França, por exemplo, aparece em 1966, nas edições Bel Air uma série de romances com o título genérico: “Les aventures de Dracula”. Dois anos mais tarde, é na Itália que surge uma série análoga intitulada: “I Racconti di Dracula”. Estes dois exemplos serão seguidos pela Alemanha, a partir de 1970, com uma série de romances com a assinatura de Dan Schocker.

A década de setenta: Drácula em todos os seus estados

Durante as duas décadas seguintes, assiste-se a uma verdadeira proliferação de textos de toda a espécie sobre Drácula. As personalidades mais conhecidas não hesitam em arriscar a sua reputação, abordando esta personagem que ainda não adquirira direitos de cidadania no que se convencionou designar por “grande” literatura. Nos Estados Unidos da América, Woody Allen publica em 1971 uma novela muito divertida intitulada simplesmente “Count Dracula”, ao passo que em França, Claude Klotz, aliás Patrick Cauvin, publica em 1974 um romance muito saboroso primeiro intitulado *Paris vampir*, antes de se tornar *Dracula, père et fils*. A literatura que Drácula inspira é evidentemente bastante díspar: ao lado de romances originais e bem escritos como *The Dracula Archives* (1971), de Raymond Rudorff, alguns contentam-se em retomar a trama do conto de Stoker acrescentado um condimento suplementar, o erotismo na maior parte das vezes, como em *The Adult Version of Dracula* (1970), de Hal Kantor, ou *Castle of Dracula* (1972), de Chester Winfield. Drácula é frequentemente confrontado com outras personagens célebres da literatura popular, como o monstro de Frankenstein em dois romances de Donald Glut, *Frankenstein and the Evil of Dracula* (1975) e *Frankenstein and Dracula* (1977), ou ainda Sherlock Holmes em *Sherlock Holmes vs. Dracula* (1978), de Loren D. Estleman e *The Holmes-Dracula File* (1978), de Fred Saberhagen. A imagem de Drácula diversifica-se. Esta personagem, que até então estava acantonada na literatura de terror ou nos contos humorísticos, penetra em gêneros tão diferentes como o romance policial, a ficção científica ou mesmo o romance sentimental e a literatura infantil.

Drácula faz igualmente a sua aparição na publicidade, na banda desenhada (histórias em quadrinhos) e em desenhos humorísticos de grandes jornais de informação. Passa a fazer de tal modo parte do mundo familiar do século XX que, para certos editores, torna-se um argumento comercial. Certos romances que nada têm a ver com o vampirismo nem com a personagem imaginada por Stoker utilizam o seu nome no título a fim de, aparentemente, facilitar as vendas. Um romance de Alan Scott publicado em 1971, cujo tema é a invasão da Terra por morcegos portadores da peste, acidentalmente libertados por um laboratório de pesquisas, intitula-se *Project Dracula*. Em 1983, com o título de *The Dracula Murders*, surge um romance policial de Philip Daniels, que coloca em cena um assassino psicopata. O romance de Richard Lortz *Children of the Night* (1974), imaginando um bando de crianças entregues a si próprios nas ruas de Nova Iorque e que atacam os transeuntes, é reeditado em 1981 sob o título de *Dracula's Children*, o que lhe garante uma tiragem excepcional. Estes exemplos são característicos daquilo que por vezes se designa por “indústria Drácula”, à qual voltaremos a fazer referência.

No decorrer da década de setenta, Drácula começa a interessar, não apenas ao grande público, mas também aos universitários e, de um modo geral, a todas as pessoas que têm um interesse particular pelo fantástico. Nos países anglo-saxónicos criam-se associações cuja finalidade é recolher o máximo de informações sobre Drácula e sobre o vampirismo. Pode-se referir em especial a *Dracula Society*, fundada em Londres por Bernard Davies e Bruce Wightman, o *Count Dracula Fan Club*, de Nova Iorque, fundado por Jeanne Youngson e a *Count Dracula Society*, fundada em Los Angeles por Donald Reed. Estas sociedades organizam para os seus membros ciclos de conferências sobre Drácula e, por vezes até, viagens à Romênia que se transformam em verdadeiras peregrinações aos lugares onde o Drácula histórico viveu. É nesta época que se dá início à documentação sobre a personagem de Vlad Tepes na qual se inspirou Stoker. Em 1972, dois universitários americanos, Radu Florescu, de origem romena, e Raymond McNally, publicam em Paris uma obra intitulada *À la Recherche de Dracula*, onde se esforçam por estabelecer as fontes do romance e descrevem o que foi a vida do terrível voivoda da Valáquia que serviu de modelo a Stoker. Outras obras, mais ecléticas, reúnem uma imensa documentação sobre a personagem de

Drácula, na história, na literatura, no cinema e na televisão. É o caso de *The Dracula Book* (1975), de Donald Glut, nos Estados Unidos da América, e de *The Dracula Scrapbook* (1976), de Peter Flaining, na Grã-Bretanha. Daniel Farson, sobrinho-neto de Bram Stoker, publica em 1975 uma nova biografia do seu tio-avô. O próprio texto do romance não é esquecido. O professor Leonard Wolf, que ministra um curso sobre Drácula na Universidade da Califórnia e que redigiu em 1973 um ensaio intitulado *A Dream of Dracula*, publica em 1975 uma edição anotada do romance, *The Annotated Dracula*, que constitui referência.

Nas revistas literárias e universitárias é publicada toda a espécie de artigos sobre o romance, as suas personagens, as suas origens e a sua significação. Este fenómeno não se limita unicamente aos países anglo-saxónicos. Em 1972, a conceituadíssima revista francesa *Littérature* publica um artigo de Jean Gattégnot, um notório académico, intitulado “Loucura, crença e fantástico em *Drácula*”. O vampiro, que em poucos anos se transformara numa verdadeira estrela midiática, sai do seu gueto cultural. Ele interessa não apenas aos críticos literários e aos historiadores, mas também aos sociólogos, aos antropólogos e aos psicólogos do mundo inteiro.

É durante a década de setenta (que se poderia apelidar “década de Drácula”) que começam a surgir nos Estados Unidos da América, na Grã-Bretanha e também na Alemanha, séries de romances consagradas ao conde vampiro e que remodelam a imagem tradicional de Drácula. Com efeito, desde o século XIX até aos finais da década de sessenta, Drácula e, de uma forma mais geral, as personagens de vampiros eram representadas de um modo unívoco. Qualquer que fosse a sensibilidade da época, o vampiro era uma personagem negativa com a qual o autor não podia de modo algum identificar-se.

Ele personificava a alteridade detestável de que sempre se fala na terceira pessoa e de que nada existe para louvar a não ser a sua derrota. No caldeirão ideológico que caracteriza o final da década de sessenta, esta imagem não podia perdurar.

Já em 1964, a cadeia de televisão CBS difundira uma série cômica, “The Munsters”, que apresentava uma simpática família de monstros no seio da qual se podia reconhecer a criatura de Frankenstein, bem como a de Drácula, na circunstância apelidado de “Grandpa”. Dois anos mais tarde, a série televisiva “Dark Shadows”, difundida pela cadeia

ABC, conhece um enorme sucesso nos Estados Unidos da América. O herói deste folhetim, que contaria 1225 episódios entre 1966 e 1971, era um vampiro cavalheiresco chamado Barnabas Collins, cujo aspecto físico é decalcado do de Drácula. Em contrapartida, ao contrário da personagem de Stoker, Barnabas Collins, cujo papel era interpretado pelo ator Jonathan Frid, era um vampiro acima de tudo simpático que fora outrora vítima de uma maldição e que colocava a sua força e os seus poderes extraordinários ao serviço dos fracos e dos oprimidos. O vampiro passava a ser então um herói e, liberto da aura de mistério e de terror que sempre o envolvera, tornava-se o companheiro familiar do público americano. Não havia portanto mais obstáculos a que o vampiro fosse apresentado de forma positiva na literatura. As aventuras de Barnabas Collins inspiraram uma trintena de romances sob a pena de uma certa Marilyn Ross.

Mas num registo nitidamente mais sério, é à romancista americana Anne Rice que se deve o mérito de ter definitivamente modificado a imagem do vampiro com um romance que constitui um marco na história da literatura fantástica, *Interview with the Vampire* (*Entrevista com o Vampiro*), publicado em 1976. O fato de, pela primeira vez, o vampiro poder exprimir-se livremente e dar-nos conta da sua experiência confere toda a sua originalidade a este romance fora do comum. Já não é um monstro, mas um ser humano que vive de acordo com normas biológicas diferentes das nossas, é certo, mas que é capaz, como qualquer de nós, de amar e de sofrer.

Convém referir que Drácula, que até então surgia como uma espécie de papão, iria beneficiar com esta alteração de perspectiva. Em 1973, o americano Robert Lory inaugura com *Dracula Returns*, uma série de nove romances nos quais o vampiro, quer queira quer não, tem de combater as forças do Mal. Com efeito, o primeiro volume explica-nos que um criminologista americano, o Prof. Damien Harmon, conseguiu trazer clandestinamente da Romênia o corpo de Drácula. Após ter-lhe restituído a vida, retirando-lhe do coração a estaca que o tinha trespassado, Harmon implantou na caixa torácica do vampiro um mecanismo engenhoso comandado à distância que pode aniquilá-lo a qualquer instante. Transformado em escravo do criminologista, Drácula deve aplicar a sua força excepcional ao serviço do bem.

Por seu lado, o americano Fred Saberhagen publica em 1975 um romance burlesco, *The Dracula Tapes (As Confissões de Drácula)*, que também lhe vai servir de ponto de partida para uma série completa de novas aventuras. Em *As Confissões de Drácula*, o vampiro, tornado narrador, explica que, contrariamente ao que nos ensinou Stoker, ele não foi aniquilado pelo punho de Quincey Morris, mas teve a presença de espírito de se transformar em névoa para escapar ao golpe fatal. Regressado a Inglaterra no século XX, resolveu gravar em banda magnética uma confissão na qual refuta, ponto por ponto, as acusações contra ele movidas por Stoker. Num segundo romance, publicado em 1978, *The Holmes-Dracula File (O Arquivo Holmes-Drácula)*, o vampiro, de regresso à Londres do século XIX, torna-se o aliado inesperado de Sherlock Holmes e, ao seu lado, combate um misterioso terrorista que ameaçou espalhar a peste pela população. Nos outros volumes da série, Drácula, residente nos Estados Unidos da América, é uma personagem simpática que, sob diversos pseudônimos, está sempre prestes a ir em socorro dos oprimidos.

Em 1977, enfim, o britânico Peter Tremayne faz igualmente reviver Drácula numa série de três romances. No terceiro volume da trilogia, *Dracula, My Love*, o vampiro, como indica o título, apaixonou-se perdidamente por uma jovem escocesa que contratou para tomar conta dos seus sobrinhos. Peter Tremayne viria a criar rivais: em 1979, surge um romance do americano Guy N. Shirley, intitulado *Dracula in Love*, que será seguido em 1987 de um romance do francês Armand Farrachi, *Un Amour de Dracula*. Como um vampiro apaixonado não seria capaz de ser completamente mau, assiste-se então a uma verdadeira reabilitação da personagem.

Na década de setenta, assiste-se ao despontar de um fenómeno idêntico no cinema, que culminará mais tarde com o *Drácula de Bram Stoker*, de Coppola, em 1992. O motivo desta necessidade de renovação é, sem dúvida alguma, a proliferação algo anárquica de produções de toda a espécie que utilizam o mito de Drácula. Com efeito, durante essa década, foram rodadas dezenas de filmes e telefilmes que tinham Drácula como personagem principal, não apenas nos Estados Unidos da América e na Grã-Bretanha, mas também na França, na Itália, na Espanha, na Alemanha Ocidental, no México, na Argentina, nas Filipinas e no Japão. Se a alguns destes filmes não falta encanto, a maior parte deles, em contrapartida, é

feita à pressa em cenários repetitivos e despidos de imaginação. Em última análise, Drácula acaba por desgastar e, tal como no período do pós-guerra, proliferam os filmes cômicos onde a personagem de Drácula é abertamente ridicularizada. Se excetuarmos *Love at First Bite* (*Amor à Primeira Dentada*) (1979), de Stan Dragoti, onde o ator George Hamilton interpreta um Drácula amável e imprevisível, estas paródias têm frequentemente um humor muito pesado que em nada dignifica o mito de Drácula. Neste domínio, a França em particular especializou-se na produção de filmes vulgares e eróticos como *Spermula* (1973), de Charles Matton, ou de comédias burlescas como *Les Charlots contre Dracula* (1974), de Jean-Pierre Desagnat. Após ter incarnado Drácula numa dezena de filmes cujos cenários são cada vez menos convincentes, o próprio Christopher Lee acaba por se cansar desta personagem com a qual é frequentemente identificado, e decide pôr fim a esta parte da sua carreira, autocaricaturando-se em dois filmes franceses, *Tendre Dracula ou les Confessions d'un buveur de sang* (1974), de Alain Robbe-Grillet e *Dracula, père et fils* (1976), de Édouard Molinaro.

Poder-se-á pensar que a personagem de Drácula, restrita à “série B”, está demasiado usada para poder inspirar obras cinematográficas de qualidade. No entanto, em 1979 surgem dois filmes que aparentemente se afastam da tendência geral e que retomam a personagem do conde vampiro de um modo sério. O primeiro é um filme americano de John Badham, onde o ator Frank Langella personifica um Drácula jovem, sedutor e, acima de tudo, simpático. O vampiro já não é o monstro ávido de sangue que só pensa em provocar a perdição das suas vítimas, tal como a tradição o tinha representado. Acompanhando de uma forma global toda a trama do romance de Stoker, Badham fez do seu herói uma criatura sensível, capaz de amar e de ser amado. O segundo filme, que é uma produção franco-alemã de Werner Herzog, *Nosferatu, o Fantasma da Noite*, parece ser à primeira vista um regresso às fontes, uma vez que a encenação é diretamente inspirada em *Nosferatu, o Vampiro*, de Murnau. Klaus Kinsky tem aliás uma caracterização que se assemelha à de Max Schreck: crânio calvo, orelhas pontiagudas, olhos cavernosos e incisivos desmesuradamente compridos. Apesar destas semelhanças com o seu ilustre modelo, o filme de Herzog difere do de Murnau na medida em que a personagem tem uma aparência muito mais humana. Apesar de monstruosamente feio, *Nosferatu-Drácula* surge como um ser dilacerado que

tem muito mais de lamentável que de condenável. Já não é, de modo algum, a criatura demoníaca a que nos haviam habituado a literatura e o cinema, mas antes um ser marginal e tragicamente solitário que nada tem a esperar dos outros.

A década de oitenta: o declínio

No decurso da década de oitenta, continuam-se a publicar romances e a rodar filmes sobre Drácula, mas salvo raras exceções, são obras menores. Os produtores de cinema continuam interessados em vampiros, mas preferem abandonar Drácula, cujos efeitos de capa, olhos injetados de sangue e caninos protuberantes já não metem medo a ninguém, em proveito dos mortos-vivos mais atuais que exercem as suas atividades, já não em castelos góticos, mas em grandes metrópoles do mundo moderno, num mundo que é o nosso. É deste modo que filmes como *The Hunger (Fome de Viver)* (1983), de Tony Scott, *The Lost Boys (Geração Perdida)* (1987), de Joel Schumacher e *Near Dark (Depois do Anoitecer)* (1987), de Kathryn Bigelow, renovam totalmente a imagem do vampiro, desmitificando-o e aproximando-o da humanidade média. Na literatura, verifica-se o mesmo fenómeno: os melhores contos de vampiros desta década são os que, a exemplo de *Entrevista com o Vampiro*, de Anne Rice, descrevem personagens sensíveis e humanas que evoluem no mundo atual. É deste modo que Susan McKee Charnas, em *Um Vampiro Vulgar (The Vampire Tapestry)* e S. E. Somtow em *Vampire Junction*, apresentam vampiros muito pouco convencionais e completamente distintos do Drácula de Stoker. Poder-se-ia então julgar, no final da década de oitenta, que Drácula estava definitivamente fora de moda ou, pelo menos, que iria progressivamente cair no esquecimento, mas tal era contar sem a extraordinária vitalidade desta personagem que, qual fênix, renasce perpetuamente das cinzas.

Em primeiro lugar, convém salientar que, se a personagem do conde vampiro conhece um certo declínio na década de oitenta, tanto na literatura como no cinema contemporâneos, o romance de Stoker, reeditado constantemente, continua a ser lido, e as peças de teatro que foram publicadas nunca deixaram de ser representadas nos Estados

Unidos da América e na Grã-Bretanha. O próprio Drácula continua bastante popular, não apenas entre os adultos, mas também, e principalmente, entre as crianças e os adolescentes. Nos Estados Unidos da América, a venda de figuras em matéria plástica e máscaras de carnaval representando Drácula nunca baixaram.

A década de noventa: uma renovação espetacular

Somente em 1992, ano da rotagem do filme de Francis Ford Coppola, é que Drácula conhece uma espetacular renovação de interesse em todo o mundo e já não apenas nos países anglo-saxônicos. O fato de um realizador tão conceituado ter decidido rodar uma superprodução com um grande orçamento a partir do romance de Stoker, com atores conhecidos, suscitou uma enorme curiosidade. Contrariamente a realizadores como Wes Craven ou Steven Spielberg, que são desde logo especializados no fantástico e no terror, Coppola, cujas pérolas são *O Padrinho (O Poderoso Chefão)* (1972), *Apocalypse Now* (1979), e *Cotton Club* (1984), não está verdadeiramente catalogado nestes dois gêneros e surge a interrogação de como irá interpretar o romance. A rotagem decorre no maior segredo e não faltam conjecturas para se saber qual o ator que personificará o vampiro. O filme, anunciado com uma grande operação de publicidade, irá conhecer um enorme sucesso, ainda que a crítica se mostre muito dividida. Há quem veja no filme uma obra-prima que constitui um marco na história do cinema, enquanto outros, nostálgicos dos filmes de Tod Browning ou de Terence Fisher, são extremamente severos e acusam Coppola de se ter excedido em efeitos fáceis. O fato de se poder amar ou detestar este filme é, em todo o caso, uma prova de que ninguém lhe fica indiferente.

O *Drácula* de Coppola é um filme que se distingue de todos os que o antecederam, uma vez que a trama do romance de Stoker é escrupulosamente respeitada. Os acontecimentos sucedem-se nos mesmos lugares e pela mesma ordem que no romance. Todas as personagens imaginadas por Stoker estão presentes e desempenham bem o papel definido pelo romancista. Em contrapartida, e é aqui que reside uma habilidade diabólica, o realiza-

dor acrescentou um prólogo e um epílogo da sua autoria que modificam totalmente o significado da história. A personagem de Stoker era uma criatura cruel e orgulhosa que se tornou vampiro para desafiar Deus e triunfar sobre a morte. A sua destruição no final do romance surgia como uma punição merecida e marcava a vitória do bem sobre o mal. O Drácula de Coppola é um homem que caiu no desespero em consequência da morte daquela que amava apaixonadamente. Tendo desafiado Deus, é maldito, devendo por isso viver eternamente sob a forma de um vampiro. Quando Mina, que é a reencarnação da esposa morta, lhe aplica o golpe fatal, fá-lo para o libertar da sua maldição e lhe devolver a salvação. Assim sendo, Drácula é salvo pelo amor. Coppola deu

do vampiro uma representação física totalmente diferente da que lhe deram todos os seus atores anteriores. Gary Oldman, que representa o papel, surge na primeira parte do filme como um velho cruel e excêntrico, de rosto seráfico, penteado com um enorme carrapito e vestido com uma espécie de roupão cujo desenho é inspirado nas telas de Klimt.

Após a sua chegada a Inglaterra, é totalmente irreconhecível, uma vez que, de dia, surgia com os traços de um jovem *dandy* romântico, o rosto ornado com um bigode e uma barba curta, timidamente cortejando Mina; e à noite, apresentava o aspecto de um animal feroz que vem torturar Lucy. Coppola diverte-se a baralhar as pistas, nomeadamente na oposição que é feita entre o mal e o bem. No romance, Van Helsing era um patriarca virtuoso que, qual arcanjo Miguel, tinha por missão destruir Drácula, indivíduo demoníaco.



Cartaz para o filme *Bram Stoker's Dracula*, de Francis Ford Coppola (1992).

No filme, a simpatia do espectador centra-se principalmente na personagem de Drácula, amante inconsolável, ao passo que Van Helsing, interpretado por Anthony Hopkins, é um homem violento, brutal e trocista.

Ao contrário de Bela Lugosi e de Christopher Lee, Gary Oldman não impôs um novo rosto de Drácula susceptível de se reproduzir indefinidamente, na medida em que o filme de Coppola é inimitável. Posteriormente, outros filmes sobre Drácula foram rodados, como *Dracula, Dead and Loving it* (1995), de Mel Brooks, que retoma a trama do romance de Stoker de um modo burlesco. Será a última aparição do conde vampiro nas grandes telas? Nada é mais duvidoso, já que, como o revela um passado recente, esta personagem parece destinada a sobreviver contra tudo e contra todos.

Se não suscitou seguidores, o filme de Coppola contribuiu fortemente para devolver Drácula às luzes da ribalta. O vampiro voltou a ser, como na década de setenta, um verdadeiro produto para o consumo do “grande público”. Vendeu-se toda a espécie de objetos com a efígie de Drácula na ocasião da estreia do filme. Fizeram-se numerosas reedições do romance de Stoker em todo o mundo, enquanto o romance extraído da encenação do filme de Coppola, escrito por Fred Saberhagen e James Hart, os dois encenadores, e intitulado, como o filme, *Bram Stoker’s Dracula*, foi publicado no próprio momento do lançamento do filme. Esta recuperação da moda da personagem de Stoker encorajou os editores a publicar toda a espécie de compilações de novelas, de histórias em quadrinhos e de romances.

Surgiram duas antologias inteiramente consagradas à personagem de Drácula: uma em 1991, no momento da rodagem do filme de Coppola, *Dracula, Prince of Darkness*, de Martin H. Greenberg; a outra em 1992, no momento da saída do filme, *The Ultimate Dracula*, de Byron Preiss. O conde vampiro continua a inspirar romances como *I Am Dracula* (1993), de C. Dean Anderson, narrado na primeira pessoa em que Vlad Tepes explica como se transformou no vampiro Drácula, ou ainda *Drakulya* (1994), de Earl Lee, igualmente narrado na primeira pessoa, onde o conde conta a sua versão dos acontecimentos descritos por Stoker e informa-nos, entre outras coisas, que ele não é, como durante muito tempo se acreditou, Vlad Tepes dito Drácula, mas o seu irmão mais velho Mircea Drakulya. Outros romances apresentam descendentes de Drácula, como é o caso da trilogia de Jeanne

Kalogridis: *Covenant with the Vampire* (1994), *Children of the Vampire* (1995) e *Lord of the Vampires* (1996). O herói, Arkady Tsepesh, descendente de Vlad Dracula, nascido em 1820, encontra-se em luta contra o seu terrível antepassado. Num outro romance, *The Secret Life of Lazlo, Count Dracula* (1994), de Roderick Anscombe, que nada tem a ver com vampirismo, o herói, outro descendente do Drácula histórico, médico húngaro discípulo de Charcot, conta numa narração na primeira pessoa como se tornou um assassino em série.

Os louros da originalidade recaem incontestavelmente sobre o escritor britânico Kim Newman que, num romance delirante, *Anno Dracula*, dado à estampa no mesmo ano que o filme de Coppola, rescreve com uma verve feroz a história da Grã-Bretanha no século XIX. Ele imagina que Drácula, de regresso a Inglaterra e desejoso de se vingar de Van Helsing e dos seus amigos, acaba por seduzir a rainha Vitória. Feito príncipe consorte, exerce uma verdadeira ditadura sobre o país que recai na barbárie, mandando empalar nas muralhas da Torre de Londres todos aqueles que tentam opor-se a ele. Kim Newman deu seguimento a este romance em *The Bloody Red Baron* (1995), no qual Drácula, apeado do poder e refugiado na Alemanha, é o chefe do estado-maior dos exércitos prussianos e austríacos durante a guerra de 1914-1918. Estes dois invulgares romances, que combinam alegremente a ficção e a realidade, revelam todas as possibilidades que se podem extrair ainda da personagem.

O interesse suscitado ao longo dos últimos anos por Drácula, o vampiro, fez nascer uma grande curiosidade relativamente a esse herói menos conhecido que é o Drácula histórico. Vlad Tepes que tende cada vez mais a confundir-se com a personagem de Stoker, como se viu em certos romances recentes, inspirou numerosos estudos biográficos, dos quais o mais sério é a tese de Matei Cazacu *A História do príncipe Drácula na Europa central e oriental* (1988). Outra escritora francesa de origem romena, Béatrice Lungulescu, publicou em 1991 uma apaixonante biografia romanceada de Vlad Tepes, *Drácula e a diaba vermelha*, que narra o que foram as relações do voivoda com a sua esposa, a “boiarda” Ruxandra de Lotru, apelidada de “diaba vermelha”.

“A indústria Drácula”

Qualquer que seja o futuro de Drácula enquanto personagem do cinema ou da literatura, o que hoje se pode afirmar é que ela detém um papel importante no imaginário deste final de século, tal se devendo, em grande parte, ao que por vezes se designa nos países anglo-saxônicos por “*Dracula industry*”. Foi com efeito nos Estados Unidos da América e em menor grau na Grã-Bretanha, que se compreendeu imediatamente o que era possível obter em matéria de benefícios comerciais de uma personagem tão popular. No período decorrido entre as duas guerras, foi a indústria cinematográfica a grande beneficiária deste fenômeno cultural. A partir de 1958, ano da realização do filme de Terence Fisher que reatualizou a imagem do vampiro, foram os *media* no seu conjunto que explorou o fenômeno. Fê-lo a televisão, introduzindo séries sobre a personagem de Drácula ou filmes documentários sobre o Drácula histórico.

O mercado editorial também se beneficiou da glória cinematográfica da personagem através de inúmeras revistas, das histórias em quadrinhos que lhe foram consagradas, sem falar das novelizações que surgiram algumas semanas após a saída dos filmes. A indústria do lazer não permaneceu inativa: para as crianças inventou-se toda a espécie de jogos à volta da personagem de Drácula (panóplias, máscaras de carnaval, modelos de plástico, álbuns para colorir); para os adultos, organizaram-se viagens à Romênia, em voos fretados, com o objetivo de visitar os locais onde supostamente viveu o Drácula histórico.

A este propósito, é interessante verificar como as autoridades dos países do bloco de Leste, em particular as da República Popular da Romênia, reagiram. É sabido que, nos países comunistas onde floresceu a escola do chamado “realismo socialista”, o fantástico nunca foi muito estimado, na medida em que era suspeito de veicular valores e crenças do passado. Se um romance como *Margarita e o Mestre*, de Bulgakov, escrito durante o período estalinista, pôde ver a luz do dia, foi somente em 1964, ou seja, vinte e quatro anos após a morte do seu autor e, mesmo assim, após ter sido amputado em cerca de cem páginas. Na Romênia, a moda de Drácula tinha todas as razões para ser suspeita aos olhos das autoridades. A primeira é que Drácula é um vampiro e o regime comunista pretendia

erradicar tudo o que pudesse apresentar vestígios de vampirismo. Com efeito, existe na Romênia um riquíssimo folclore relativo aos vampiros e é justo pensar que ele sobreviveu até um período bem recente e nas regiões mais isoladas do país. Em nome do racionalismo, Nicolae Ceausescu empreendeu uma luta contra a superstição e o obscurantismo herdados do passado, o que o levou a reagrupar as populações das zonas rurais numa espécie de “agrocidades” onde as suas atividades pudessem ser facilmente controladas. Uma das consequências desta política era a proibição de todo e qualquer documento com vestígios de vampirismo. Como escrevia Adrien Cremene no seu livro *Mythologie du vampire en Roumanie*, publicado em 1981:

Se por um lado é mais ou menos dado como certo que todas as crenças, mitos e práticas de magia dos camponeses romenos foram conservados por escrito no Instituto Nacional de Folclore da Romênia, também é de lamentar ainda mais que toda esta pilha de documentos permaneça abandonada.¹⁰

Algumas linhas mais à frente acrescentava:

Último pormenor, atualmente, na Romênia, a magia em geral e certas aplicações, em particular o vampirismo, estão proibidas pelos poderes públicos. Os praticantes destas antigas tradições correm o risco de passar longos anos na prisão por “charlatanismo” ou por “incitamento do povo à superstição”.¹¹

Estava fora de questão voltar a dar corpo à crença em vampiros, fazendo alusão à literatura decadente que produzira uma personagem como Drácula. A segunda razão que se opunha a que turistas ocidentais pudessem visitar os locais onde vivera o Drácula histórico provinha do fato de que Ceausescu tinha uma admiração pessoal por Vlad Tepes, que ele considerava um herói nacional. Mandara restaurar o palácio do voivoda em Bucareste e erigir estátuas desta personagem cuja hagiografia oficial tocava as raias da crueldade, a fim de melhor exaltar o seu papel de defensor do país contra o império otomano. Que se pudesse confundir este símbolo do patriotismo romeno com um herói

de romance de terror era uma ideia inaceitável para o *Conducator*. No entanto, como o país tinha necessidade de divisas fortes e desejava abrir-se ao Ocidente, encontrou-se um compromisso honroso. Os organizadores de viagens para turistas ocidentais desdenhariam os locais onde vivera Drácula e organizariam, com todos os pormenores, as etapas de uma viagem onde os leitores de Stoker pudessem encontrar a sua felicidade. Deste modo, foi construído em Bistrita um “Albergue da Coroa de Ouro”, onde Jonathan Harker terá supostamente pernoitado e, como no desfiladeiro de Birgau nunca existiu qualquer castelo, contrariamente ao que nos conta o romance, construiu-se um hotel de aspecto mais ou menos medieval que foi batizado de “Castelo Drácula”. Os turistas que visitaram a Disneylândia do vampirismo puderam deste modo comprar canecas de cerveja e todo o tipo de objetos com a efígie de Vlad Tepes. Desde a queda do regime de Ceausescu, não existem quaisquer restrições e a indústria Drácula conheceu na Romênia um espetacular desenvolvimento. Além das etapas obrigatórias que são Bistrita e o hotel no desfiladeiro de Birgau, os itinerários organizados incluem o castelo histórico de Bran e Sighisoara, cidade natal do voivoda, onde uma placa comemorativa indica a casa onde nasceu. Oferece-se aos visitantes uma vodca de cor vermelha, a vodca Dracula (*sic*) e todo o tipo de produtos de artesanato associados ao vampirismo. O culminar de tudo isto foi um colóquio itinerante organizado em Maio de 1995, sob a égide dupla da Sociedade Transilvaniana de Drácula, com sede em Bucareste, e do Ministério Romeno do Turismo. Este colóquio, que reuniu cerca de trezentos participantes vindos de todo o mundo, tinha por objetivo estabelecer uma reaproximação entre a tradição folclórica do vampirismo na Romênia, a personagem histórica de Vlad Tepes e o Drácula de Stoker. Tendo sido convidados para este colóquio numerosos profissionais de turismo, é lícito crer que esta operação tinha um carácter eminentemente publicitário.

Nos países anglófonos, bem como no Japão, na Coreia do Sul, em Hong Kong e em Taiwan, Drácula transformou-se numa espécie de bem de consumo corrente. O mercado editorial destinado às crianças e aos adolescentes é de longe o mais ativo: banda desenhada (HQ) e jogos mais ou menos educativos para a faixa etária dos 10-13 anos. Mas também se regista um interesse crescente entre as crianças, que são um grande mercado potencial.

Tudo começou nos Estados Unidos da América, em 1969, com a *Rua Sésamo* (*Vila Sésamo*), um programa televisivo infantil que punha em ação uma marionete. Esta representava um vampiro, primo chegado de Drácula, que usava como ele um traje de noite e uma capa à Bela Lugosi e se exprimia com um forte sotaque húngaro. Esta personagem chamava-se Count van Count, o que permitia um jogo de palavras entre *Count* (Conde) e o verbo *to count* (contar). O objetivo da emissão era de caráter didático. Tratava-se de educar e de socializar as crianças deserdadas das grandes cidades, tornando mais atraente a aprendizagem do cálculo. Em 1970, uma reforma do código das publicações juvenis nos Estados Unidos da América permite utilizar a personagem do vampiro nos livros destinados às crianças. Em 1972, Nancy Garden, então diretora editorial na Junior Scholastic, publicou uma obra para crianças intitulada *Vampiros*, onde se explicava a crença nos vampiros e era apresentada a biografia de Vlad, o Empalador. Múltiplas edições ilustradas e expurgadas do romance de Stoker depressa viram a luz do dia, enquanto para os mais pequenos eram publicadas obras inspiradas no programa *Rua Sésamo* com o objetivo de lhes ensinar os rudimentos da leitura e do cálculo. Na Grã-Bretanha, em 1991, Victor G. Ambrus, que publicara uma série completa de livros infantis sobre Drácula nas muito conceituadas edições da Universidade de Oxford, começou também ele a escrever obras de caráter didático com o objetivo de permitir a aprendizagem do cálculo (*Count, Dracula*, 1991), das horas (*What's the Time, Dracula?*, 1991) e da leitura (*Read with Dracula*, 1993). O vampiro tornado, logo à partida, inofensivo simpático passa a fazer parte do imaginário infantil. Para facilitar a identificação de um jovem leitor com o seu herói, o escritor Martin Waddell, com a ajuda do desenhador Joseph Wright, concebeu uma coleção de livros ilustrados relatando as aventuras de um jovem vampiro apelidado de Little Dracula que leva uma existência praticamente normal, à exceção de ter uma tez esverdeada e súbitos desejos de morder os seus semelhantes. Os títulos da coleção são bastante sugestivos: *Little Dracula's First Bite* (1986), *Little Dracula's Christmas* (1987) etc.

Outras personagens semelhantes ao Drácula tradicional conheceram a luz do dia, como os heróis de *Great Uncle Dracula* (1992), de Jayne Harvey, e de *Vlad the Drac* (1982), de Ann Jungman, sem esquecer os animais vampiros que nada ficariam a dever a Walt

Disney, como o pato Count Duckula (1988), de Maureen Spurgeon, ou o coelho Bunnicula (1993), de James Howe. A criança, futuro consumidor, é assim habituada, desde muito cedo, à personagem de Drácula, que se torna um parceiro de jogo e perde toda a aura de mistério e de terror. Num tal contexto, Drácula, ainda há bem pouco tempo apresentado como uma espécie de papão, passa a desempenhar um papel análogo ao de um Rato Mickey ou de um Pato Donald.

É certo que este fenômeno afeta particularmente os Estados Unidos da América (e em segundo plano a Grã-Bretanha, devido à afinidade linguística), sem dúvida porque, neste país, a televisão desempenha um papel muito maior na vida cotidiana e no imaginário infantil. No entanto, outros países são pouco a pouco conquistados por esta nova moda. Na Alemanha, por exemplo, Angela Sommer-Bodenburg teve, a partir de 1982, um enorme sucesso no domínio da literatura infantil com a sua série “Der Kleine Vampir”, conhecida nos Estados Unidos da América como “The Little Vampire” e em França como “Le Petit Vampire”. A França foi mais tardiamente afetada pela onda do vampiro na literatura infantil. No mercado editorial, encontraram-se em primeiro lugar traduções de obras americanas, inglesas ou alemãs. Existem, no entanto, há alguns anos, livros originais para as crianças e para os adolescentes escritos por autores franceses. Pode-se citar como exemplo, para os mais pequenos, *Dracula contre le petit Chaperon rouge*, de Jean-Pierre Cuisinier ou, para os mais graúdos, *Je m'appelle Dracula*, de Olivier Cohen, sem esquecer os álbuns de banda desenhada como *Bec-en-Fer chez Dracula*, de Jean-Louis Pesch.

Tudo isso demonstra que a personagem de Drácula tem uma vocação universal. Dirige-se a todos os públicos, independentemente da idade, do sexo ou da sensibilidade. Não é certamente a única personagem de ficção que goza de um tal interesse. À parte os heróis populares como Tarzan, Zorro, Buffalo Bill, Super-Homem, é sabido que, no registo do fantástico e do terror, certas personagens como o monstro de Frankenstein, Dr. Jekyll e Mr. Hyde, a múmia, o lobisomem e muitos outros também inspiraram filmes, séries televisivas, romances, bandas desenhadas e jogos de toda a espécie; é no entanto Drácula que atinge o primeiro plano. Somente no cinema, o exemplo mais significativo, pode-se

dizer sem risco de se enganar que, de todas as personagens de ficção, incluídos todos os gêneros, foi Drácula quem de longe maior número de filmes tem inspirado.

Uma outra característica que diferencia Drácula das outras personagens de ficção deriva do facto de ele nunca ser representado da mesma maneira e se adaptar com facilidade a todos os gêneros. Drácula inspirou uma literatura e uma produção cinematográfica extremamente diversificadas para públicos muito diferentes. Nas produções que se dirigem aos adultos, os registos predominantes são, não apenas o horror, o terror e o mistério, mas também, como já vimos, o erotismo e a paródia. Para as crianças, Drácula pode desempenhar o papel tradicionalmente reservado ao ogro dos contos de fadas, o que, em si, não surpreende, mas pode também tornar-se um agradável parceiro de jogo ou um suporte para a aprendizagem da leitura e do cálculo. Ora detestável ora simpático, ora monstruoso ora sedutor, ora majestoso ora ridículo, Drácula é um personagem de mil facetas e tornou-se, em todo o caso, muito mais complexo do que a representação que lhe dera o seu criador. Por que pôde uma tal personagem fascinar públicos tão diferentes em diversas épocas da história contemporânea? Por que mantém contra tudo e contra todos o seu poder de atração, um século depois da sua primeira aparição pública? São questões que merecem ser aprofundadas.

O fascínio do vampiro

De um modo geral, o que faz imediatamente de Drácula uma personagem fascinante é, com toda a evidência, o fato de ser um vampiro. Embora o termo utilizado para o designar seja relativamente recente, uma vez que ele surge no princípio do século XVIII, o vampiro é um ser proteiforme cuja origem remonta à mais remota antiguidade. Em *Les Vampires*, Tony Faivre indica-nos que na China do século VI a.C. já se pensava que “um homem morto transforma-se num demônio particularmente perigoso sempre que a alma se recusa a abandonar o corpo”.¹² Na Assíria e na Babilônia, acreditava-se que os mortos que não conseguiam encontrar o descanso na sepultura regressavam para atormentar os

vivos. Enfim, em todas as civilizações e em todas as épocas da história, tem-se acreditado na existência de espíritos e de demônios suscetíveis de vir sugar o sangue dos mortais. Na mitologia greco-latina, as lâmias, as estriges e as empusas surgem como longínquos precursores do vampiro moderno. A universalidade e a permanência do mito do vampiro explica-se pelo fato de esta personagem ser em si mesma uma constelação de símbolos, já que evoca o que está no próprio coração da existência, o sangue, a vida, a morte, bem como o sonho de imortalidade que cada um de nós alimenta de uma forma mais ou menos consciente. Não é portanto estranho, à partida, que uma personagem como Drácula cristalice nela todos os nossos desejos, as nossas crenças e as nossas obsessões, qualquer que seja a nossa cultura, a nossa língua, o nosso *habitat* e a época em que vivemos. É certo que isso não é suficiente para explicar a extraordinária posteridade de Drácula, pois, antes mesmo de surgir o romance de Stoker, podiam-se encontrar na literatura do século XIX outros vampiros, como Lord Ruthven, Clarimonde ou Carmilla, e nenhum deles se tornou uma figura mítica.

A tradição inglesa do “vilão-herói”

Se, no final do século XIX e no princípio do século XX, Drácula seduziu de imediato o público anglo-saxônico, isso deve-se ao fato de, simultaneamente, ele pertencer a uma tradição literária muito antiga na cultura inglesa e de representar de uma forma emblemática as inquietudes desta época de transição para a sociedade moderna, com todos os riscos que ela comporta.

Ao imaginar a personagem de Drácula, Bram Stoker, aparentemente, voltou a dar vida a um tipo de herói que sempre teve direito de cidadania na literatura de expressão inglesa, desde o século XV. É aquilo a que, no outro lado da Mancha, se designa por *vilão-herói*: *vilão*, porque é um celerado completamente destituído de escrúpulos, disposto a tudo para alcançar os seus fins, *herói*, porque, apesar do seu caráter totalmente negativo, demonstra ser senhor de uma inteligência, de uma tenacidade e até de uma coragem que

suscitam a admiração. No teatro isabelino, e muito particularmente nas peças de Shakespeare, encontram-se frequentemente personagens vis cuja ambição e fúria destrutiva são verdadeiramente monstruosas, mas que sabem utilizar admiravelmente os homens e as circunstâncias para alcançar os seus fins. É o caso de Macbeth, de *Ricardo III*, do traidor Iago em *Otelo*, ou de Edmond em *O Rei Lear*. O romance gótico do século XVIII reutilizou esta concepção do herói representando perversos celerados, orgulhosos castelões como Manfred em *O Castelo de Otranto*, de Walpole, ou Montoni em *Les Mystères d'Udolphe*, de Ann Radcliffe, ou menos depravados como Schedoni em *O Italiano*, de Ann Radcliffe, ou Ambrosio em *Le Moine*, de Matthew Gregory Lewis. Na época romântica, é o herói byroniano, orgulhoso, solitário e liberto das leis divinas e humanas, quem perpetua a tradição. Lord Ruthven, o herói de Polidori, é disso a melhor ilustração na literatura em prosa. A originalidade de Bram Stoker ressuscitou este tipo de personagem em plena época vitoriana, cujas preocupações materialistas se situavam nos antípodas da dos românticos.

A fábula política

Em 1897, o ano do aparecimento de *Drácula*, a Grã-Bretanha é a primeira potência mundial. Ela possui um império onde, segundo a fórmula consagrada, o sol nunca se põe, e a sua produção industrial permanece inigualável. No entanto, este país é um gigante com pés de barro. Conheceu a sua primeira recessão em 1870 e teve de enfrentar esses temíveis concorrentes que são os Estados Unidos da América e a Alemanha. Londres, capital econômica e financeira do mundo moderno, tornara-se a Nova Roma, mas, tal como o seu ilustre modelo, sente-se ameaçada no seu interior pela degradação dos costumes e pelo anarquismo, e no exterior pelas hordas de bárbaros vindos do continente europeu. Não nos esqueçamos que existia nesta época um provérbio inglês que dizia: “Os Metecos começam em Calais”. Neste contexto, *Drácula* pode apresentar-se como uma fábula política: na sociedade civilizada e bem pensante da Inglaterra do século XIX, um bárbaro, na ocorrência, *Drácula*, faz a sua aparição. O seu objetivo é minar os próprios alicerces da

sociedade britânica da qual pretende tornar-se senhor. Van Helsing não se engana quando diz de Drácula: “Foi assim que veio a Londres, para invadir um país novo”.¹³ Ao criar uma raça de vampiros que serão seus escravos, Drácula pode conquistar o mundo, sendo natural que eleja em primeiro lugar a Grã-Bretanha que é o seu centro. O vampiro representa, como tal, todos os perigos que ameaçam o mundo civilizado.

Por contraste com a Grã-Bretanha, país moderno, de elevada cultura e para mais democrático, a Transilvânia, de onde Drácula é oriundo, é descrita no romance como um país retrógrado onde reinam a arbitrariedade e a barbárie. O bom burguês que é Jonathan Harker descobre com estupefação que este país é povoado por camponeses tacanhos e supersticiosos, que manifestamente não se beneficiavam das benesses do progresso industrial, e de boêmios vadios sempre prontos a obedecer cegamente ao seu senhor e amo. O próprio Drácula, apesar da sua delicadeza algo afetada, é uma personagem brutal e tirânica cujo comportamento choca em várias ocasiões o seu hóspede, pouco habituado a tais excessos.

O símbolo da alteridade detestada

Se as personagens masculinas de vampiros que antecederam Drácula na literatura inglesa não são muito simpáticas, têm em todo o caso o mérito, aos olhos dos leitores, de ser inglesas. Lord Ruthven e Sir Francis Varney são monstros, é verdade, mas comportam-se como cavalheiros. Drácula, que representa a imagem detestada do estrangeiro, em contrapartida, nada tem que possa atrair a mínima simpatia por parte do público vitoriano. Nesse aspecto, está muito próximo de Carmilla, ou antes de Millarca von Karnstein, cujo patrnimo de consonância germânica é suficiente para tornar detestável. Personagem diabólica, Drácula é a representação emblemática do que de pior se pode encontrar em outrem. Ele é o estrangeiro, o intruso e o inimigo, e esta imagem, fortemente ressentida no início do século XX, perpetuou-se até aos nossos dias, por vezes de uma forma humorística. Pode ser dado como exemplo um desenho que decora a capa do n° 1429

do órgão sindical *CFDT Magazine*, de Fevereiro de 1973, onde Giscard d'Estaing, então Ministro da Economia e Finanças, é representado como Drácula perseguindo um operário em uniforme de trabalho. Mais recentemente, vimos na televisão um filme publicitário vendendo os méritos de um inseticida no qual o temível inseto que vem perturbar a paz do lar tem os traços e a célebre capa de Drácula.

Se Drácula é o símbolo da alteridade detestada, facilmente se compreenderá que tenha sido frequentemente utilizado para representar a imagem do adversário político ou do inimigo. Não é de admirar, portanto, que, para os soldados americanos enviados para a frente de combate na Segunda Guerra Mundial, ele personificasse as potências do Eixo que ameaçavam a civilização ocidental. Como nos recorda Gabriel Ronay:

Cartazes incitando os Americanos a combater as hordas nazis mostravam um soldado alemão com as presas escorrendo sangue dos inocentes, à maneira de Drácula. Esta imagem, capaz de suscitar ao mesmo tempo medo e um ódio virtuoso, não era uma arma psicológica, mas o seu caráter imediato fazia compreender às massas, de uma forma mais premente, o que representava a guerra, e fazia-o de uma forma mais imperiosa, como jamais o tinham feito todas as conversas junto à lareira com Roosevelt acerca dos deveres das democracias.¹⁴

O mesmo Gabriel Ronay adverte-nos que, durante a guerra fria, após o golpe de Praga e o bloco de Berlim, Drácula foi utilizado pela propaganda americana para estigmatizar desta vez a ameaça do comunismo ateu vindo do Leste:

O conde Drácula, de acordo com os universitários e os psicólogos californianos interessados na política, representa as forças expansionistas da Europa de Leste que tentam destruir, pela violência e pela subversão interna, o tecido democrático da civilização ocidental. Era dada uma ênfase particular ao interesse que conduz o conde à desordem e à violência, verdadeiras aberrações para o cidadão americano respeitador da lei, e pretendia-se como provado o fato de Jonathan Harker, o porta-voz de Stoker no romance, ter advertido que as leis e os costumes do mundo ocidental não se aplicavam ao mundo de Drácula.¹⁵

Num artigo da época, escrito por um universitário de nome Richard Wasson, “The Politics of Dracula”, o autor via mesmo no romance de Stoker uma espécie de fábula profética anunciadora do inevitável conflito entre o Este e o Oeste. A principal vítima do vampiro, Lucy Westenra, cujo nome recorda evidentemente o adjetivo “*western*”, supostamente simbolizaria a Europa Ocidental ameaçada pela subversão comunista e incapaz de se defender, ao passo que Mina Harker, por seu lado, personificava a força moral do mundo livre perante o desafio. Wasson sublinhava igualmente que o golpe fatal era infligido a Drácula por um americano, na ocorrência Quincey Morris, e que isso significava que a Europa Ocidental só poderia ser salva da ameaça vinda de Leste por uma intervenção americana. É bastante bizarro verificar que se, para os intelectuais anticomunistas, a história do Drácula de Bram Stoker pôde ser utilizada para justificar a existência da NATO, em contrapartida, num país do campo oposto, a República Popular da Romênia, o Drácula histórico serviu de valor acrescentado à propaganda comunista.

O encanto do sedutor

Se Bram Stoker não tivesse feito da sua personagem mais do que uma personificação do mal absoluto, ela não teria provavelmente conhecido uma tão longa posteridade. Ora, o que suscita todo o interesse por Drácula é que, sendo detestável, brutal e perverso, ele tem um carisma incontestável. Esta personagem que Jonathan Harker descreve como um homem de bela presença, apesar da sua aparente idade avançada, dispõe, qual senhor do Oriente, de um verdadeiro harém, uma vez que detém no seu castelo três vampiras que lhe são totalmente dedicadas. O romance não nos conta como foi que conseguiu penetrar à noite no quarto de Lucy, mas todas as suposições são permitidas, inclusive o direito de pensar que utilizou os seus poderes de sedução para atingir os seus fins. Por outro lado, Drácula era visto como personificando a quinta-essência da virilidade: fisicamente, é muito grande, é dotado duma força hercúlea e, graças à estada revigorante que teve em Londres, não tarda a rejuvenescer de uma forma espetacular, assumindo o aspecto de um

homem na força da idade. Intelectualmente, é superior à média dos homens e, moralmente, é de uma coragem indômita que força a admiração dos seus adversários. Após ter recordado, por diversas vezes, os elevados feitos de armas de Drácula em vida, o próprio Van Helsing rende homenagem à sua inteligência e à sua tenacidade:

Admirai a sua persistência, a sua resistência. No seu espírito de criança, há muito que concebera a ideia de vir a uma grande cidade. E que faz ele? Escolhe o local, em todo o mundo, que lhe parece mais prometedor. Seguidamente, coloca tudo em ação para cumprir os seus projetos. Calcula, com uma paciência maravilhosa, as forças de que dispõe, os poderes que detém. Estuda línguas estrangeiras, uma nova vida social, novos costumes, deveras estranhos para ele, assimila a política, a legislação, a economia, as ciências, os hábitos de um outro povo, de um outro país que cresceu e conquistou o seu brilho após o seu próprio país.¹⁶

Van Helsing lamenta que esta criatura sobre-humana, que triunfou sobre a morte, não tenha colocado a sua força e a sua inteligência ao serviço do bem:

Oh! Se uma tal criatura pudesse provir de Deus, não do Maligno, que força o Bem ganharia na Terra!¹⁷

Por detrás da figura diabólica que personifica, Drácula é, portanto, um grande sedutor que atinge um estatuto heroico. Representa em negativo a imagem de um Don Juan imortal que não teme nem Deus nem os homens, mas à qual nenhuma mulher consegue resistir. É lícito pensar que, para as jovens leitoras vitorianas, Drácula tenha sabido personificar a imagem ambígua de uma sexualidade interdita, simultaneamente desejada e receada. Em contrapartida, os contemporâneos de Stoker não parecem ter sido muito sensíveis a esta dimensão da personagem e é somente na segunda metade do século XX que este aspecto é verdadeiramente descoberto.

É notável verificar que, até a década de cinquenta, o cinema ocultou deliberadamente o carácter carismático de Drácula. O Nosferatu de Murnau, incarnado por Max Schreck, é um homem de pequena estatura, que dá uma sensação de fraqueza e que é mortificado por

uma fealdade monstruosa. O Drácula de Tod Browning, mais próximo do modelo original, tem um físico desagradável e, apesar dos seus hábitos noturnos e da sua delicadeza gelada, inspira mais mal-estar do que admiração. É apenas com a interpretação de Christopher Lee, no filme de Terence Fisher, que o vampiro reencontra a sua altivez e o encanto ambivalente de que o seu criador o tinha dotado.

Na segunda metade do século XX, marcada pela libertação sexual e pelo desaparecimento progressivo de toda a forma de censura, Drácula tornou-se aquilo que nos nossos dias se designa por um *sex symbol*. À parte Klaus Kinski, que retomou a máscara hedionda de Nosferatu, os atores que incarnam Drácula no ecrã, quer se trate de Christopher Lee, de David Niven, de John Badham ou de Louis Jourdan, ostentam a pose de um sedutor. Não obstante, será necessário esperar por Coppola para reconciliar no mesmo filme as duas faces de Drácula, a do velho diabólico e a do efebo sedutor. Drácula torna-se o equivalente feminino da mulher fatal. No mundo contemporâneo, onde a sexualidade é onipresente, tanto na literatura como no cinema e na publicidade, esta característica de Drácula bastará por si só para explicar o enorme sucesso de que goza. Sendo um vampiro, Drácula é muito mais que um simples Don Juan. A própria noção de vampirismo que privilegia a oralidade tem uma forte conotação sexual, e já foi frequentemente sublinhado o isomorfismo do dente longo e duro que se afunda na carne tenra e do pênis em ereção. O vampiro opera simultaneamente por mordedura e por sucção, onde os lábios e a língua desempenham um papel essencial que é particularmente sugestivo de certas práticas, tais como o *fellatio*. O cinema explorou fortemente a dimensão erótica de Drácula. Nos filmes em que Christopher Lee representa o papel, as vítimas, todas do sexo feminino, são permissivas e assiste-se a cenas eróticas onde elas se apresentam muito despidas. Certos filmes colocam deliberadamente a tónica no erotismo, como *Andy Warhol's Dracula (Sangue Virgem para Drácula)* (1974), de Paul Morrissey, onde o herói epônimo personificado por Udo Khier, efebo de cabelos negros empastados como os de Bela Lugosi, se apodera de três raparigas da mesma família, o que serve de pretexto para numerosos episódios onde as “vítimas” não escondem nenhum dos seus encantos.

O mercado do cinema pornográfico classe X tem muito frequentemente utilizado a personagem de Drácula em produções em que o mínimo que se pode afirmar é que não primam pelo bom gosto. Podem-se referir, entre outros, filmes como *Draculas Lusterne Sex Vampire*, de Mario d'Alcala (Suíça), em 1970, *Dracula Sucks*, de Philip Marshak (EUA), em 1979, *Graf Dracula in Oberbayern*, de Carlo Ombra (Alemanha), em 1979, *Blood Lust*, de Russell Gay, (Grã-Bretanha), em 1980, *Dracula exotica*, de Walter Evans (EUA), em 1981 etc. Em certos filmes, destinados ao que se convencionou designar por “público informado”, introduzem-se variantes mais ou menos engenhosas: em *The Bride's Initiation* (1976), de Duncan Stewart (EUA), Drácula alimenta-se de esperma e não de sangue e em *Gayracula (sic)*, (1982), de Roger Earl (EUA), Drácula, como o título indica, é homossexual. As novelas e romances contemporâneos que fazem reviver Drácula contêm igualmente cenas eróticas por vezes bastante audaciosas. O burguês virtuoso e moralizador, adepto da censura, que era Bram Stoker, ficaria surpreendido com estes desvios para onde levaram a sua personagem.

Para uma reabilitação

Ficaria igualmente surpreendido ao ver como, na segunda metade do século XX, se tende a reabilitar a sua personagem que, não obstante, ele pretendia descrever como a personificação do mal absoluto. *A priori*, poderia parecer absurdo que um dia o vampiro pudesse vir a ser um herói. Para o leitor ou para o espectador, o herói é uma espécie de representação do superego, uma imagem do sujeito idealizado, depurado de todos os aspectos negativos que estão relacionados com as sombrias pulsões do *id*, uma personagem na qual se deve poder projetar. Ora o vampiro é um ser que parece intrinsecamente perverso e malévolo, uma vez que transgride um dos tabus mais antigos da humanidade, que é a interdição de consumir sangue humano. Não se vê, por conseguinte, como seria possível identificar-se com tal monstro. Na literatura popular, por vezes encontraram-se procedimentos algo ingênuos para contornar este problema. Nos romances de Robert Leroy,

por exemplo, Drácula, contra sua vontade transformado em auxiliar do Prof. Harmon, alimenta-se exclusivamente de sangue sintético, como Vampirella, a bela heroína da HQ. Lavado do seu pecado original, o conde vampiro pode então colocar os seus poderes sobrenaturais, a sua força sobre-humana e a sua extraordinária invulnerabilidade ao serviço do bem. Já nada se opõe a que ele se torne um herói no verdadeiro sentido do termo. Se um tal procedimento é demasiado fácil e, por este fato, não pode ser levado demasiado a sério, outros autores que conferiram igualmente um estatuto heroico a Drácula preferem deixar subsistir uma certa ambiguidade, fazendo do vampiro um ser dilacerado, que é obviamente constrangido a alimentar-se de sangue humano, mas que não é necessariamente um monstro. É simplesmente um ser diferente que encontra o seu lugar na sociedade contemporânea onde os indivíduos outrora considerados marginais passam a ser tolerados e onde os valores tradicionais do Ocidente voltam a ser colocados em questão. Pela pena de autores como Fred Saberhagen, John Shirley, Peter Tremayne e C. D. Anderson, Drácula apresenta-se muito mais humano do que no romance de Stoker. À semelhança de Louis e de Lestat, os vampiros de Anne Rice, Drácula pode confiar em nós e partilhar conosco as suas esperanças, as suas crenças, as suas alegrias e as suas tristezas.

Num mundo como o nosso, onde perdemos as certezas do passado, onde as noções de bem e de mal são muito relativas, Drácula tornou-se um herói tal como hoje em dia os amamos, não sendo necessariamente bom, mas com o qual nos podemos identificar, ou seja, uma criatura ambivalente e complexa, uma vez que representa os nossos próprios limites e as nossas próprias contradições. É verdade que, num tal contexto cultural, a imagem dualista que Coppola nos oferece de Drácula, simultaneamente carrasco e vítima, está infinitamente mais próxima da nossa sensibilidade do que a imagem unívoca que nos havia legado o cinema anterior à guerra.

A dimensão cômica

Um estudo do mito moderno de Drácula não ficaria completo se fosse omitido um dos aspectos mais controversos, que é o da dimensão cômica. De todos os heróis da literatura popular, Drácula é, de longe, aquele que foi mais escarnecido. Já sem contar com os desenhos humorísticos, os filmes burlescos ou os romances e novelas que desmontam de uma forma divertida a personagem do vampiro, designando tudo o que nele possa parecer extravagante, absurdo e ridículo. Basta o simples nome de Drácula para fazer vir ao espírito toda a espécie de jocosidades e tropelias mais ou menos espirituais. Certos espíritos mais sisudos veem neste fenômeno uma prova indiscutível de declínio. Semelhante àqueles espantalhos que já não afugentam os pássaros, de tal modo lhes são familiares, hoje em dia Drácula já só seria capaz de nos fazer rir. Esta evolução traduziria, afinal, a asfixia de uma personagem utilizada até à exaustão, que tentaria a bem ou a mal sobreviver a si mesma.

Falta talvez referir que, contrariamente a algumas ideias feitas, a comédia não é um gênero menor e que, no caso de Drácula, longe de votar a personagem a um inevitável esquecimento, ela deu-lhe um novo carisma que reforçou ainda mais a sua popularidade. Um filme hilariante como *Le Vampire de ces dames* contribuiu de tal modo para consolidar a reputação de Drácula como outros filmes contemporâneos e mais sérios, como o *Nosferatu*, o *Fantasma da Noite*, de Werner Herzog, ou o *Drácula*, de John Badham. E um romance satírico ou iconoclasta como *As confissões de Drácula*, de Fred Saberhagen, permitiu à personagem imaginada por Stoker conhecer de novo uma frutuosa carreira no domínio literário. O riso, como se sabe, tem uma virtude catártica e permite, portanto, aos adultos e às crianças exorcizar os seus medos. Assim, a dimensão cômica de Drácula atraiu um público infantil, porque dava dele uma imagem sorridente e desdramatizada.

Ao fazer-se o balanço do século que decorreu entre a aparição de Drácula e os nossos dias, é possível verificar que a personagem conheceu altos e baixos. Se é verdade

que os anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial e, mais recentemente, a década de oitenta, não foram de glória para a personagem, na medida em que deram dela uma imagem algo degradada, tal não a impediu de continuar em primeiro plano e de inspirar, esporadicamente, obras merecedoras de respeito, tanto no domínio da literatura como do cinema. Pense-se dele o que se quiser, Drácula ocupa, entre as personagens da literatura popular e do cinema, um lugar privilegiado. Mundialmente conhecido, pulverizou todos os recordes no que diz respeito ao número de filmes, peças de teatro, romances e novelas que inspirou, e, em definitivo, a imagem que tem dado de si, após um século de existência, é extremamente diversificada: personagem proteiforme, adapta-se a todos os gêneros.

É obviamente impossível saber, no momento atual, se Drácula, personagem histórica ou de ficção, continuará por muito tempo a inspirar filmes e romances. O que é possível dizer, em contrapartida, é que está sempre presente no nosso imaginário, onde conserva um lugar de eleição.

Mórbida encarnação do indescritível, Drácula mergulha-nos no “coração do fantástico”. Os olhos do vampiro, diz-se, têm o poder de fascinar; se não podem ser o espelho da sua alma, é a nós que ele estende o espelho das vaidades, onde, arrepiados, contemplamos a nossa miséria e, por detrás da ilusão da vida, a realidade da morte. Passado para o outro lado do espelho, ele é o duplo do nosso inverso, mostrando-nos a vida onde existe a morte, amor onde existe depredação, eternidade onde existe danação. Verdadeiro negativo da nossa existência, revela-se no entanto sempre que se alimenta dos nossos fantasmas, mais que do nosso sangue.

Drácula é a ilusão pela qual é consolador acreditar no preço de um beijo.

Notas

1. *Drácula* – Jean Marigny. Tradução Fernando Antunes. Revisão da tradução de Anabela Mesquita. Lisboa: Editora Pergaminho, 1998. Autorização de reprodução do capítulo de Jean Marigny intitulado “Um Vampiro renasce das suas cinzas”, p. 9-70, cedida graciosamente pela Bertrand Editora e pelo autor a quem os organizadores agradecem.
2. O nome desta sociedade era The Hermetic Order of the Golden Dawn in the Outer.
3. Clive Leatherdale, *Dracula: The Novel and the Legend*, Wellingborough, The Aquarian Press, 1985, p. 85-86.
4. Daniel Farson, *The Man Who Wrote Dracula: a Biography of Bram Stoker*, Londres, Michael Joseph, 1975.
5. Citado por David Skal na introdução a *Dracula, the Ultimate: Illustrated Edition of the World-Famous Vampire Play*, Nova Iorque, S. Martin's Press, 1993.
6. Em *I Am a Legend* (1954), para o primeiro, e *Interview with the Vampire* (1976), para a segunda.
7. Respectivamente em *The Hunger* (1983) e *Near Dark* (1987).
8. Expressão portuguesa cujo equivalente no Brasil seria “jogo de cintura” (Nota dos Organizadores).
9. Há neste título um trocadilho com as palavras inglesas *Count* (Conde), *Down* (baixo; para baixo; abaixo etc.), *Doom* (condenação; perda; ruína etc.). Em termos de sonoridade, as palavras *Count* e *Down* podem formar uma única palavra, *Countdown* (contagem decrescente), tornando possível uma outra interpretação do título deste filme como “Contagem Decrescente para a Ruína” (Nota do Tradutor).
10. Adrien Cremene, *La Mythologie du vampire en Roumanie*, Monaco, Le Rocher, 1981, p. 12-13.
11. *Ibidem*, p. 14.
12. Tony Faivre, *Les Vampires*, Paris, Éric Losfeld, Le Terrain vague, 1962, p. 25.
13. Bram Stoker, *Dracula* (tradução francesa de Jacques Finné), Paris, Presses Pocket, 1992, p. 448.
14. Gabriel Ronay, *The Dracula Myth*, Londres, Allen, 1972, p. 166.
15. *Ibidem*, p. 167.
16. Bram Soker, *Dracula*, op. cit., p. 421-422.
17. *Ibidem*, p. 421.

CAPÍTULO II

Da Transilvânia a Londres: Uma Viagem de Estudo pelo *Drácula* de Bram Stoker¹

Armando Rui Castro de Mesquita Guimarães²

1. Fazendo as malas...

Este é um convite para uma viagem pela geografia de temas e questões que o romance *Drácula* de Bram Stoker pode suscitar. Este mapear de temas e questões insere-se num trabalho colectivo, entre várias universidades e investigadores de vários países, sobre os **Mitos da Pós-Modernidade**, cujo primeiro volume, *O mito de Frankenstein*, já foi publicado.³

Bram Stoker é um autor actual graças ao seu *Drácula*. Numa série televisiva do canal AXN, *Doyle & Houdini*, passada em Portugal em Maio de 2016, aparece-nos um Bram Stoker perseguido por caçadores de vampiros, com um aspecto macilento, doente e visivelmente maquilhado – para disfarçar a sífilis terciária de que supostamente sofria –, a pedir ajuda à dupla Houdini e Conan Doyle. Como o monstro que criou, que rejuvenescia sempre que se alimentava de sangue humano, assim também *Drácula* se tem rejuvenescido pelo medo, pelo terror e pelo horror que o seu vampiro continua a provocar.⁴

No entanto, durante a sua vida e mesmo depois da publicação de *Drácula*, Bram Stoker nunca foi nem se tornou um autor famoso, nem o seu monstro conheceu imediatamente fama ou projecção, uma vez que este género de literatura era comum e popular no seu tempo: era mais uma obra de terror entre muitas outras. Lembro, neste contexto, a popularidade dos jornais sensacionalistas que tinham a criminalidade como tema central, assim como convém também não esquecer que, na década de 1880, Londres foi assombrada pela figura tenebrosa de *Jack, the Ripper*, e importa ainda mencionar que, na Grã-Bretanha, nos anos de 1880 e 1890, autores como H. Ryder Haggard (*As Minas do Rei Salomão* e *She*), Rudyard Kipling (*Kim* e outros romances), Robert Louis Stevenson (*Dr. Jekyll e Mr. Hyde*) e H.G. Wells (*The Island of Doctor Moreau* entre outras), para mencionar os mais conhecidos entre nós, criaram romances ou histórias com criaturas fabulosas que vinham umas do exterior da Grã-Bretanha e do seu Império e outras do seu interior e que ameaçavam, de vários modos, a integridade das gentes britânicas e desse enorme império onde o sol nunca se punha, como todos eles tão vaidosamente gostavam de gabar.

1.1 Não esquecer os mapas...

Na história da literatura ocidental verificam-se algumas situações eloquentemente reveladoras do poder convocatório que a literatura tem na percepção, descodificação e leitura, num dado *hic et nunc*, muitas vezes antecipada, premonitória e profeticamente, dos «sinais dos tempos». E, por outro lado, é também extraordinário o poder da literatura em «criar» personagens que, de algum modo, condensam e concentram em si determinados tipos de pessoas e de comportamentos, pelo que, frequentemente, falamos deles como se estivessemos a falar, mal ou bem, dos nossos vizinhos, amigos ou outros, como se de pessoas reais se tratasse. Assim se compreende que, nestas obras da literatura, acabemos por conhecer melhor o nome dos personagens ignorando ao mesmo tempo, ou conhecendo mal, quem escreveu essas obras. A título de exemplo indico somente uma pequena lista de obras ou os seus personagens que são quase universalmente conhecidos, mas cujos autores não tiveram a mesma popularidade: destaque, em primeiro lugar, *Frankenstein*: todos conhe-

ceemos o monstro e o seu criador, o Dr. Victor Frankenstein, mas são poucos os que conhecem a sua autora, Mary Shelley; o *Drácula* de Bram Stoker; o *Sherlock Holmes*, mas aqui já o seu autor é mais conhecido, Sir Arthur Conan Doyle; *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson; *Moby Dick*, de Herman Melville; e *A Máquina do Tempo*, *A Ilha do Dr. Moreau*, *O Homem Invisível*, *A Guerra dos Mundos*, algumas das mais conhecidas e populares obras de H. G. Wells. E isto sem nos reportarmos a outras obras, verdadeiros gigantes, da literatura ocidental como *Don Quijote de la Mancha* e o seu inseparável e inesquecível Sancho Panza, de Miguel de Cervantes, ou *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais. E termino com os dois escritores ingleses que, na minha perspectiva, são inultrapassáveis e irrepetíveis pela enorme galeria de personagens que criaram e que passaram a fazer parte do património do imaginário civilizacional ocidental: William Shakespeare e Charles Dickens. Quem nunca ouviu falar de Hamlet, de Otelo, de Romeu e Julieta, do Rei Lear, de Macbeth? Ou quem nunca percepcionou no comportamento de alguém a presença de um Scrooge, um Oliver Twist, um Uriah Heep, um Mr. Micawber, uma Miss Havisham, uma Estella e um Pip e toda essa maravilhosa galeria de personagens inesquecíveis destes dois escritores ingleses⁵?

Estas personagens, que nos são tão próximas, familiares e «reais», são como que a prova da nossa comum humanidade, da mesma massa de que todos os seres humanos são feitos. E assim poderia arriscar dizer que estes personagens, que nos vieram da e pela literatura, são como que uma indicação ou «prova» *avant la lettre* do mesmo código genético que todos os seres humanos partilham: do mesmo modo que a genética, pela decifração e sequenciação do genoma humano veio acabar de vez com qualquer tentativa de justificação do racismo por razões biológicas, assim também esta maravilhosa e extraordinária galeria de personagens que herdámos da literatura ocidental, vem confirmar que todos partilhamos uma mesma condição humana, que os homens são todos iguais no que diz respeito às suas acções e reacções quanto ao bem e ao mal, ao amor e ao desamor, à alegria e à tristeza, ao ciúme e à confiança, à bondade e à maldade.

Todas estas obras, que nos apresentam esta grande e inspiradora galeria de personagens, ganharam vida e estatuto próprios porque convocam por si e em si muitos dos nos-

os sonhos e desejos, mas também dos nossos medos, dos nossos anseios, uns conscientes e outros secretos. Sentimo-nos e vemo-nos neles reflectidos, de algum modo. E no que diz respeito directamente a *Frankenstein* e a *Drácula* podemos constatar e sentir que estas obras congregam e condensam em si todo um conjunto de situações e de modos de ser e de estar na vida que nasceram do medo, a emoção mais forte e poderosa do ser humano e que leva a comportamentos muitas vezes perigosos e desumanos. Como muito acertadamente reconheceu Howard Phillips Lovecraft, esse mestre norte-americano de histórias e contos sobrenaturais, “A emoção mais antiga e mais poderosa da humanidade é o medo e a espécie mais velha e forte de medo é o medo do desconhecido. Poucos serão os psicólogos que contestarão estes factos e a aceitação desta verdade deverá estabelecer para todo o sempre a genuidade e dignidade destes contos estranhamente horríveis como uma forma literária” (Lovecraft, 2014, p. 12).

É nesta tradição que vamos encontrar, a par de *Frankenstein*, esse outro mito da modernidade que também tem feito correr rios de sangue..., perdão, de tinta: um vampiro chamado **Drácula**.

1.2 E mais algumas coisas para levar...

Ao entrar no imaginário popular, em pleno século XX, *Drácula* transformou-se num símbolo multifacetado, num síndrome indicador de uma *malaise* civilizacional e de um mal-estar cultural, por um lado, e surge-nos também, por outro, como um diagnóstico revelador, mas envergonhado e envergonhador, de todos aqueles nossos desejos que são indizíveis, subterrâneos e impronunciáveis.

Drácula é uma obra que arrasta consigo algum desconforto não só em relação a nós próprios, individualmente e enquanto sociedade, mas também em relação a esta cultura, a esta civilização em que vivemos e de que fazemos parte.

Drácula parece pôr a nu esse desconforto entre o que sentimos e desejamos, por um lado, e com o que pensamos que deveríamos sentir e desejar, por outro. Desmascara-nos, tira-nos literalmente a máscara que esconde o que visceralmente queremos e desejamos e

aquilo que é política, social, moral e religiosamente correcto querer e desejar. Por outras palavras, *Drácula* põe a nu a nossa natureza reptiliana que milhares e milhares de anos de aculturação e civilização não conseguiram de todo apagar. É uma obra naturalmente perversa e perversamente natural onde, ao contrário do vampiro Drácula que não se reflecte num espelho, nós nos vemos reflectidos nus e despidos de todos os artifícios civilizacionais e das nossas próprias ilusões. Tal e qual somos.

Por outro lado, *Drácula* coloca-nos perante uma situação paradoxal, bem nossa contemporânea, de estarmos perante a sociedade mais tecnológica e cientificamente avançada do seu tempo, a britânica, o que no romance aparece exemplificado nos fonógrafos, telégrafos, máquinas de escrever e de fotografar (invenções recentes) e nas viagens rápidas de comboios e em barcos de vapor, etc., e numa ciência médica aparentemente toda-poderosa que se vê, contudo, incapaz e ineficaz para lutar contra um mal e uma ameaça que escapa ao seu controlo e que só pode ser dominado através de meios reputados de supersticiosos e medievais, como alho, estacas de madeira, água benta e crucifixos.

Drácula põe assim a nu não só a nossa impotência enquanto civilização científica e tecnológica, como nos revela o «outro lado», maquilhado, mascarado e reptiliano da natureza humana, o que faz com que, muitas vezes, nos temos de transformar, subrepticamente, como o vampiro, em cães, lobos, morcegos ou até em nevoeiro, para deste modo, e assim sem qualquer tipo de barreira ou fronteira moral, alcançarmos o que *ex imo corde* desejamos.

2. Começar a Viagem

2.1 Bilhete de Identidade de Bram Stoker

Abraham “Bram” Stoker nasceu a 8 de Novembro de 1847, no número 15 da rua Marino Crescent, em Clontarf, na parte norte da cidade de Dublin, na Irlanda, tendo morrido em Londres a 20 de Abril de 1912. Nasceu e viveu em plena época vitoriana e

apanhou ainda o período do seu sucessor, Eduardo VII. E se hoje o nome de Bram Stoker é imediatamente associado a este romance gótico de terror, no seu tempo, Bram Stoker era antes de mais conhecido como o secretário pessoal do actor Henry Irving e como gestor do seu teatro, o Lyceum Theatre, de Londres.

Bram Stoker nasceu numa família de Anglo-irlandeses, um ano depois da eclosão da «Great Famine» (a «Grande Fome»), o nome que se dá a esse período de fome na Irlanda, que resultou da escassez da batata, a base alimentar de milhões de Irlandeses pobres, devido a uma doença que afectou a sua produção e que teve como consequência não só a morte de cerca de um milhão de Irlandeses (perante a passividade do Governo de Londres, que ainda hoje não está esquecido na Irlanda), assim como a emigração de outros tantos especialmente para os Estados Unidos da América e também para Inglaterra.

Os pais de Bram Stoker eram Abraham Stoker (1799–1876), natural de Dublin, e Charlotte Mathilda Blake Thornley (1818–1901), que foi criada em County Sligo, facto que será importante reter para uma melhor compreensão de *Drácula*.⁶ A ligação do jovem Bram à sua mãe era muito intensa. A família da mãe provinha de County Sligo, uma zona relativamente atrasada em comparação com o resto da ilha. Durante os primeiros sete anos da sua vida, Bram Stoker foi uma criança bastante enfermiça e ao longo deste período de doença, nunca identificada, do filho, a mãe contava-lhe histórias terríveis não só da epidemia da batata e da pobreza generalizada pela ilha, assim como contos e lendas da tradição gaélica, povoados também eles de monstros.⁷

O casal teve sete filhos, sendo Bram Stoker o terceiro.⁸ Os pais de Bram Stoker como anglo-irlandeses que eram, pertenciam à Igreja da Irlanda (anglicana) e frequentavam a igreja paroquial de Clontarf onde baptizaram os seus filhos. Bram Stoker permanecerá, na sua vida adulta, como membro da Igreja da Irlanda. Curiosamente também, a casa dos Stokers ficava perto do cemitério onde eram enterrados os suicidas e onde, por vezes, estes eram enterrados com uma estaca cravada no peito para evitar que os seus espíritos pudessem fugir.

Bram Stoker teve, assim, uma infância e juventude que decorreram numa Irlanda martirizada pela fome, pela doença, pela miséria e pela convulsão social e política. Foi um

período bastante conturbado da história da Irlanda. Surgiram vários movimentos políticos, uns violentos, como o Sinn Fein («Só Nós»), e outros não, como a oposição parlamentar chefiada pelo protestante Charles S. Parnell, que se opunha à ocupação e à exploração inglesas. Estas experiências trágicas da sua Irlanda reflectir-se-ão, mais tarde, na vida de Stoker: foi um ardente apoiante do Partido Liberal e do seu Primeiro-Ministro, William Ewart Gladstone, que conhecia pessoalmente. Bram Stoker esteve sempre ligado às questões irlandesas, defendendo com os Liberais a «Home Rule»⁹ para a Irlanda, mas através de meios pacíficos. Era monárquico e apologista da continuação da Irlanda como parte do Império Britânico, que considerava ser uma força positiva em termos civilizacionais.

Até aos sete anos de idade, como indiquei, Stoker foi uma criança inválida e frágil, passando a maior parte do seu tempo em casa e na cama. Mas a verdade é que, aos sete anos, ao entrar para a escola privada do Rev. William Woods, começa a recuperar vindo, anos depois, a distinguir-se, na Universidade, como um campeão de atletismo, um caminhante imbatível e um distinto futebolista. A sua formação universitária decorreu de 1864 a 1870: frequentou o Trinity College, em Dublin, onde obteve, em primeiro lugar, o grau de bacharel em Matemática Pura e, em 1870, o grau de Mestre pela mesma Universidade. Foi auditor do College Historical Society (“the Hist”) e presidente da University Philosophical Society, onde apresentou um trabalho intitulado “Sensationalism in Fiction and Society”. Tinha fama de ser um brilhante orador participando em muitos dos debates promovidos por essas duas associações. No que diz respeito à formação académica de Bram Stoker, de assinalar também que, em 1886, Bram Stoker irá estudar Direito, em Londres, embora nunca tenha exercido a advocacia.

Foi através de um amigo, o Dr. Maunsell, que Stoker, ainda estudante no Trinity College, começou a interessar-se por teatro. Embora a actividade de crítico teatral não fosse muito apreciada social e literariamente, durante cinco anos e a título gracioso, fez várias críticas teatrais, de elevada qualidade, para o *Dublin Evening Mail*, que era propriedade de Sheridan Le Fanu, o escritor irlandês de contos góticos. E nessa qualidade, a 28 de Agosto de 1867, viu actuar, pela primeira vez, Henry Irving no Theatre Royal, em Dublin, em que o actor inglês representou *The Rivals* de Sheridan. Em 1868 leu *Leaves of Grass*, de

Walt Whitman, o que o impressionou profundamente a ponto de se declarar «um amante de Walt Whitman». Em 1870, seguindo o exemplo paterno, vai trabalhar para a função pública, no Dublin Castle. A 4 de Maio de 1871 abre um debate sobre Walt Whitman com uma comunicação intitulada «Walt Whitman e a Poesia da Democracia». Ainda em Maio torna a ver Henry Irving representando no Vaudeville Theatre, em Dublin. A 18 de Fevereiro de 1872 escreve uma longa carta a Walt Whitman, confessando a sua profunda admiração e respeito pelo poeta norte-americano, mas não chega a enviar a carta, o que só fará anos depois. É também eleito Auditor do Trinity College Historical Society e começa a frequentar com regularidade a casa de Sir William Wilde, pai de Oscar Wilde. Entre Novembro e Março de 1873-74 torna-se editor (em part-time) da revista *Halfpenny Press*, que teve curta duração. A 14 de Fevereiro de 1874 escreve de novo a Walt Whitman, enviando também a primeira carta e Walt Whitman responde-lhe a 6 de Março. Em Dezembro de 1876, tendo assistido à representação de *Hamlet* por Henry Irving no Theatre Royal, em Dublin, na sequência da recensão favorável que fez da mesma, foi convidado pelo actor inglês, a 3 de Dezembro, a encontrar-se com ele, tendo-se tornado amigos a partir de então. Neste primeiro encontro entre Bram Stoker e Henry Irving, o autor de *Drácula* assistiu a uma recitação por Henry Irving de uma história de horror, em verso, de Thomas Hood, intitulada *The Dream of Eugene Aram*.¹⁰ A recitação deste poema, por Henry Irving, provocou em Bram Stoker uma comoção tão forte e intensa que terá desmaiado. As férias de Verão de 1877 foram passadas em Londres aproveitando para ver Henry Irving actuar no Lyceum Theatre e encontrar-se com ele. Em Novembro, o actor inglês encontra-se de novo em Dublin a actuar e a 22 de Novembro Bram Stoker escreve no seu Diário: «Londres à vista!».

Para além destas críticas teatrais, Stoker escreveu também contos: em 1872, foi publicado “The Crystal Cup” pela *London Society*, seguindo-se “The Chain of Destiny” no *The Shamrock*, em quatro partes. Em 1876, escreveu *The Duties of Clerks of Petty Sessions in Ireland*, mas só publicado em 1879, que se manteve como um manual para o funcionalismo público durante bastante tempo. Para além destas actividades, o seu interesse em arte fez dele um dos sócios-fundadores do Dublin Sketching Club, em 1874.

Em Junho de 1878 visita Henry Irving no Lyceum Theatre, em Londres e ajuda-o a reescrever uma peça. Em Agosto, Henry Irving está de novo em Dublin para fazer umas leituras para angariar dinheiro para uma instituição de solidariedade e fica instalado em casa de William Stoker, cirurgião e irmão mais velho de Bram Stoker. Em meados de Novembro, Henry Irving convida Bram Stoker para trabalhar com ele como gestor do Lyceum Theatre, que o actor inglês tinha acabado de comprar. A grande atriz Ellen Terry junta-se-á depois, em Dezembro, à companhia de Irving. Bram Stoker deixa a função pública e casa-se a 4 de Dezembro, na Igreja de Santa Ana, com Florence Balcombe, uma bela rapariga de 20 anos que havia sido também cortejada pelo seu amigo Oscar Wilde. Stoker conhecia Oscar Wilde desde os tempos da universidade, tendo sido através dele que Wilde fora aceite como membro da *Philosophical Society*, de que era então presidente. Bram Stoker frequentara, já em 1872, as famosas *soirées* literárias e de pendor nacionalista que aconteciam em casa dos pais de Wilde, o médico Sir William Wilde, famoso oftalmologista e perito do folclore irlandês – com quem Bram Stoker terá aprendido muito sobre *Deardue* e outros seres vampíricos das lendas irlandesas –, e a mãe, a escritora Lady Jane Francesca Elgee Wilde, também defensora da recuperação cultural das tradições, folclore e lendas gaélicas e da independência irlandesa. Oscar Wilde terá ficado aborrecido com a decisão de Florence, mas depois Stoker e Wilde reataram a amizade.

Depois de casados, Stoker e a mulher mudaram-se para Londres onde Stoker começou a trabalhar como secretário particular de Henry Irving e gestor do Lyceum Theatre. Durante 27 anos, Bram Stoker trabalhou ao serviço de Henry Irving como seu secretário, redigindo os seus discursos, organizando as suas várias *tournées* pela Grã-Bretanha, Europa e Estados Unidos da América. A Bram Stoker se deve ainda a invenção da venda antecipada de bilhetes. A 29 de Dezembro de 1879 nasceu o único filho do casal Stoker, a quem deram o nome de Irving Noel Thornley Stoker. Através do seu trabalho ligado ao actor, Stoker pôde conhecer várias pessoas da alta sociedade londrina, assim como artistas e escritores como James Abbott McNeill Whistler, Sir Arthur Conan Doyle, Alfred Lord Tennyson, Hall Caine (a quem dedicaria *Drácula*), assim como reatou a sua amizade com Oscar Wilde e conheceu também o poeta irlandês William Butler Yeats. O seu trabalho

com Irving foi caracterizado por uma grande e profunda dedicação ao actor que se encontra testemunhada nas memórias que escreveu em honra de Irving (*Personal Reminiscences of Henry Irving*, 1906).

No Outono de 1881, Bram Stoker organiza a primeira deslocação de Henry Irving e Ellen Terry pela província. Em Outubro de 1883, Bram Stoker organiza e acompanha a companhia de Henry Irving na sua primeira deslocação aos Estados Unidos da América, a primeira de oito que iria organizar ao longo dos anos. Nas *tournées* que organizou nos Estados Unidos, e sempre acompanhando Irving, visitou por duas vezes a Casa Branca, conhecendo pessoalmente dois presidentes americanos, William McKinley e Theodore Roosevelt. Teve também a possibilidade de conhecer Mark Twain, de quem ficará amigo. É na sua primeira deslocação aos EUA que Bram Stoker encontrar-se-á, em Filadélfia, com o seu ídolo, Walt Whitman, em casa de um amigo de ambos.¹¹ Bram Stoker tornará a visitar Walt Whitman no Outono de 1886, em Camden, Nova Jérquia. Acompanhando sempre Henry Irving nas suas deslocações, Stoker teve igualmente a oportunidade de viajar pela Europa, embora nunca tenha ido a nenhum país da Europa de Leste.

A 8 de Março de 1890, depois de um pesadelo, toma as primeiras notas para o romance que virá a ser *Drácula*. Em Abril conhece o escritor e viajante húngaro Arminius Vambéry, no Lyceum Theatre. Alguns críticos afirmam que este húngaro teria dado a conhecer a Stoker algumas histórias de terror dos Cárpatos, mas outros negam (por exemplo, Elisabeth Miller). Seja como for, o que se sabe é que Stoker, antes de escrever *Drácula*, investigou histórias e lendas do folclore europeu e histórias sobre vampiros, aproveitando para isso o excelente fundo bibliográfico da British Library.

No Verão de 1890, Stoker esteve de férias na cidade portuária de Whitby, onde decorrerá parte da acção de *Drácula*. Foi aí que Bram Stoker começou a recolher ideias e a fazer anotações para um futuro romance, provisoriamente intitulado *The Un-Dead* (O Morto-Vivo), e foi também aí que terá visto, pela primeira vez, a palavra «Drácula», nome que, no último momento, dará ao romance antes da sua publicação anos mais tarde.

Durante os anos em que trabalhou com Irving e no Lyceum Theatre, Stoker, apesar do seu enorme trabalho, conseguiu arranjar tempo para escrever alguns romances, con-

tos e outros textos e ainda para trabalhar como crítico literário no *The Daily Telegraph*. A sua contribuição para o *The Daily Telegraph* havia começado já na década de 1890, com contribuições ocasionais, tendo trabalhado, numa base regular, como membro do pessoal literário, entre 1905 e 1910, período em que também fez várias críticas teatrais para esse jornal londrino.¹² Em 1895, Henry Irving e o irmão mais velho de Bram Stoker, William Thornley Stoker, são ambos armados cavaleiros pela Rainha Vitória. No caso de Henry Irving, foi esta a primeira vez que um soberano britânico conferiu tal distinção a um actor. É também neste ano de 1895 que Oscar Wilde é julgado e condenado por práticas homossexuais, facto este que parece ter tido repercussões na vida e na obra de Bram Stoker.

A 26 de Maio de 1897 é publicado *Drácula*. Neste mesmo ano, Bram Stoker fez uma adaptação teatral de *Drácula* para o Lyceum, mas sem conseguir convencer H. Irving a levá-la ao palco. Em 1898, *Drácula* é traduzido para Islandês e neste ano, em Fevereiro, um incêndio destrói os cenários do Lyceum Theatre deixando H. Irving completamente arrasado. Em 1899, *Drácula* é publicado nos Estados Unidos da América, quer serializado, quer em livro, com uma alteração bastante significativa na parte em que o Conde Drácula diz pretender possuir Jonathan Harker (ausente da edição inglesa). Em Julho de 1902 a companhia de H. Irving faz as suas últimas actuações no Lyceum Theatre, que fora entretanto vendido a investidores, embora Henry Irving continuasse a trabalhar aí, tendo realizado a sua última *tournee* aos EUA em 1904. Em Outubro de 1905, numa *tournee* pela província, H. Irving morre em Sheffield. Um ano depois da morte de Henry Irving, Bram Stoker publicou em Outubro de 1906 as suas memórias do famoso actor, *Personal Reminiscences of Henry Irving*, em 2 volumes, que foram um sucesso editorial. Seguir-se-ão mais tarde outros romances de horror como *The Lady of the Shroud* (1909) e *The Lair of the White Worm* (1911).

Bram Stoker, depois da publicação das suas *Personal Reminiscences*, sofre um ataque cardíaco, ficando inconsciente durante 24 horas e deixando-o com perturbações motoras e visuais. Recuperando, entrevista Winston Churchill, a 15 de Janeiro de 1908, para o *Daily Chronicle*, e em Setembro publica no *The Nineteenth Century and After*, um artigo defendendo a censura da literatura erótica («The Censorship of Fiction»)¹³.

Bram Stoker morreu em casa, no nº 26 de St. George's Square, em Londres, a 20 de Abril de 1912, depois de ter sofrido pelo menos dois ataques cardíacos. A causa da sua morte tem sido uma *questio disputata*: para o seu sobrinho-neto, Stoker terá morrido de sífilis terciária. Para outros, terá morrido de excesso de trabalho. E há quem avance que tenha morrido devido a problemas renais.¹⁴

O corpo de Bram Stoker foi cremado. A urna contendo as suas cinzas pode ser vista no Golders Green Crematorium, em Londres. No entanto, e devido ao receio de possíveis actos de vandalismo, as visitas ao local onde se encontra depositada a urna são sempre acompanhadas por seguranças.

2.2 O Drácula de Bram Stoker

Drácula é um romance construído pela voz de vários dos seus personagens, contando cada um a sua versão e participação na acção, utilizando diversos modos de comunicação entre si e para a construção da narrativa, como cartas, diários de bordo, telegramas, entradas de diários pessoais e recortes de jornais. Deste modo, a junção de meios particulares e pessoais, como cartas e excertos de diários, aos diários de bordo e notícias em jornais, pretendem atestar a veracidade da aventura que, se assim não fosse, poderia ser facilmente considerada inverosímil e falsa. Este estratagema pretende conferir ao texto alguma verosimilitude e realismo e, deste modo os seus personagens visam garantir, a várias vozes, a veracidade dos factos narrados, tendo em conta a natureza algo estranha, bizarra e inacreditável da aventura que todos eles narram.¹⁵

Drácula pertence ao género literário conhecido como literatura de terror ou horror. Na literatura de horror, o tema da transgressão está sempre presente e é o seu grande *leitmotiv*. Como escreve Jane Thomas, “Regressando obsessivamente aos assuntos tabu – morte, sexo, incesto, decadência (decomposição, corrupção corporal e psicose) –, os romances de horror têm sido descritos quer pelos críticos quer pelos seus defensores como uma literatura subdesenvolvida cuja função é dizer o indizível. A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo e a espécie de medo mais forte é a do desconhecido. A literatura de

horror é a última forma de escapismo da fantasia. Começou com Edgar Allan Poe (1809-1849) e foi cultivada na Grã-Bretanha por M. Shelley, Sheridan Le Fanu e Bram Stoker, com quem surge uma caracterização do vampiro que acabará por se impor em termos literários. Falta saber se estes medos que esta literatura de horror evoca e convoca serão tradução dos medos contemporâneos ou se são antes medos eternos à própria humanidade” (1994: 140-141). Como já tinha escrito Tácito, na *Vida de Agrícola*: “Omne ignotum pro magnifico”: todo o desconhecido me parece maravilhoso (*apud* Arias, 1999, p. 377).

Quanto às fontes de *Drácula*, segundo Xela Arias, aponta-se para a confluência de duas tradições: a literária e a folclórica. A *tradição literária* engloba obras anteriores como: *A noiva de Corinto*, de Goethe; *O manuscrito atopoado de Zaragoza*, de Potocki; *Vampirismus*, de E. T. Hoffmann; *O vampiro*, de William Polidori; *Berenice*, de E. A. Poe, *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu e *Varney, the Vampyre*, serializada entre 1845 e 1847, e atribuída a James Malcolm Rymer. A *tradição folclórica* remonta já a velhos relatos na Grécia Antiga e às *Mil e Uma Noites*. A universalidade do vampirismo explica-se através do facto de que, em todas as culturas, sempre ter sido visto como uma forma de energia vital. No entanto, na Idade Média, na Europa balcânica, o vampirismo ganhou novos contornos e algo macabros, e daqui passa para a literatura ocidental. Quanto aos corpos incorruptos, convém lembrar, contudo, que na Igreja Católica Romana, um corpo incorrupto é sinal de santidade; mas na Igreja Oriental, um corpo incorrupto é sinal demoníaco.

O vampiro (ou o não-morto, o morto-vivo), *undead* na linguagem de Bram Stoker, é uma alma diabólica condenada a vagarear eternamente sem regresso, que vive numa nocturnidade que metaforiza o espaço infernal, mas que se destrói com os símbolos de Deus. [...] As características do vampiro, desde a sua necessidade de sangue às transformações em diferentes animais, eram já elementos do folclore, agora retomados por Stoker e estão, por isso, presentes em muitas culturas afastadas no espaço e com pequenas variações da América à Austrália (Arias, 1999, p. 12).

Quanto à palavra «vampiro», a sua origem não é romena. Tanto o *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, assim como *The Oxford English Dictionary*,

afirmam que a palavra *vampiro* é eslava, próxima da palavra serva «vampir» e do russa «upyr». O mesmo defende Elisabeth Miller, acrescentando que a palavra romena «strigoi», que muitas vezes é levemente traduzida como «vampiro», significa mais correctamente fantasma, bruxa, feiticeiro ou morto reanimado. Esta especialista lembra igualmente que nas primeiras narrativas acerca dos vampiros, os territórios que hoje fazem parte da Roménia aparecem mencionados parcamente, o mesmo não acontecendo aos territórios que hoje são a Hungria, a Polónia, a Morávia, a Silésia e a Sérvia. Só a partir do século XIX é que os territórios da actual Roménia, em concreto a Valáquia, são mencionados como terras de superstições com vampiros sanguinolentos. E continua esta autora:

Existe uma tendência bastante generalizada entre os Romanos para negar a existência de vampiros nas suas crenças folclóricas. Isto deve-se, em parte, a um problema semântico. Para o Romeno moderno, a palavra «vampiro» refere-se a um ser sobrenatural que se originou na cultura ocidental e que pode ser usada para descrever assassinos sanguinários. Durante o regime comunista (até 1989), a ficção com vampiros (incluindo Drácula) foi banida da Roménia, porque representaria o Ocidente «decadente». Para além disso, existe a determinação de contrariar a noção que a Roménia é a pátria do vampiro e que o vampiro mais famoso do mundo (Drácula) tem o mesmo nome que um dos heróis nacionais da Roménia. Isto tem criado um dilema difícil para os responsáveis pelo turismo romeno que estão dispostos a capitalizar na figura de Drácula como chamariz para visitantes estrangeiros, mas que enfrentam forte oposição doméstica ao apresentarem o Conde de Stoker como um ícone romeno. Nada melhor ilustra isto do que a presente discussão na Roménia acerca de um proposto parque temático sobre Drácula.¹⁶

Historicamente, o vampiro foi identificado com Vlad Tepes III, o Empalador, que durante o século XV foi príncipe da Valáquia. No entanto, era o seu pai que foi conhecido por *Drácul* – diabo, em romeno –, mas foi a extrema crueldade de Vlad III contra os inimigos externos e os próprios súbditos, incluindo tortura a crianças, mulheres e velhos, que o tornaram tristemente famoso. Hoje em dia, ele é lembrado na Roménia como um herói nacional que fez frente aos Turcos e preservou o Ocidente do seu avanço (Arias, 1999, p. 13).

Quanto a Bram Stoker, segundo Elisabeth Miller, ele tomou conhecimento do nome «Drácula» num livro intitulado *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia* (1820). Nesta obra, numa nota, o seu autor, Wilkinson, refere que em valáquio Drácula significa «diabo». E continua Miller:

Não é correcto, mas isto é o que Stoker viu e copiou para as suas notas. Ele iria originalmente chamar ao seu vampiro «Conde Wampyr» mas mudou para «Conde Drácula». Esta mudança está claramente visível nas próprias notas de Stoker para o *Drácula* que se encontram no Museu Rosenbach, em Filadélfia. Acerca do verdadeiro Drácula (sobre quem nós hoje sabemos muito mais do que Stoker alguma vez soube) não era um Conde, nem era um vampiro (ou alguma vez associado a vampiros). Os dois Dráculas foram enormemente confundidos nas mentes de muitas pessoas. Defendo que, contrariamente ao que muitos pensam, Stoker não se inspirou nas narrativas acerca de Vlad o Empalador para criar a personagem do Conde Drácula.¹⁷

Seja como for, o que despoletou a ideia e a imaginação de Bram Stoker para a história de *Drácula* foi, como no caso de *Frankenstein* de Mary Shelley, um pesadelo que Bram Stoker teve. Na noite de 7 de Março de 1890, Bram Stoker teve um pesadelo que ele anotaria, no dia seguinte, num papel timbrado do Lyceum Theatre: “Um jovem homem sai, vê raparigas uma tenta beijá-lo não nos lábios mas na garganta. Velho Conde interfere – raiva e fúria diabólicas – este homem pertence-me eu quero-o” (*sic*) (*apud* Frayling, 2003, p. X). Este trecho, que é a semente que há de transformar-se no *Drácula*, surgirá depois como uma entrada do Diário de Jonathan Harker datada de 15 de Maio. Assim, de Março de 1890 a Maio de 1897, iremos assistir ao desenrolar da escrita deste romance que nasceu de um pesadelo a que se misturariam ou infiltrariam outros ingredientes tais como uma mistura bizarra de bruxas, as ansiedades do próprio Stoker em relação à sua masculinidade, uma luta decisiva quanto à sua sexualidade, um empregador dominador que Bram Stoker adorava e a fantasia *voyeur* de vampiresas esfomeadas e tudo desenvolvido na retórica de um romance gótico (*ibidem*).

Um outro ponto a ter em consideração é que Transilvânia, como pátria de vampiros, não começou com Stoker. Embora já Shakespeare mencione a Transilvânia no seu *Péricles* (VI, ii) – e em termos poucos elogiosos aliás –, será só no século XIX e com a consolidação da ficção gótica que esta região foi escolhida para ser o local adequado para estas criaturas. E aqui, Bram Stoker foi antecipado por Alexandre Dumas (pai), com o seu *Les Mille et un Fantomes* (1849), que inclui uma história de um vampiro que aterroriza os Cárpatos; por um autor anónimo que, em *The Mysterious Stranger* (1860), conta a história de um conde vampiro que inferniza a vida de uma família nessa mesma região, sendo que a obra mais famosa será o romance de Jules Verne, *Le Château des Carpathes* (1892), onde supostamente haveria vampiros e outros seres sobrenaturais a aterrorizar as pessoas (cf. Anexo). No entanto, foi graças a Bram Stoker que se consolidou a fama da Transilvânia como a pátria dos vampiros, traduzindo deste modo um conjunto de estereótipos negativos muito frequentes na literatura de viagens britânica do século XIX, em que estes viajantes vitorianos habitualmente contrapunham a um Ocidente desenvolvido, racional, científico e técnico um Oriente supersticioso, atrasado e bárbaro. Daqui a escolha de Stoker pela Transilvânia, pois originalmente a acção de *Drácula* iria acontecer na Estíria (Áustria), mas devido às suas leituras e investigações, depois de ler o artigo «Transylvanian Superstitions», de Emily Gerard, uma escocesa casada com um oficial húngaro e publicado em Julho de 1885 em *The Nineteenth Century*, Stoker optou pela Transilvânia. Deste artigo de Emily Gerard retirou também Stoker outras informações: o Dia de S. Jorge, tesouros escondidos que emanam uma luz azulada, os lobos e outros animais selvagens, camponeses supersticiosos, o termo «nosferatu», assim como o uso do alho e das estacas de madeira. Assim estava criado um lugar adequado para nele colocar o Conde Drácula e apesar de, no romance, a acção no espaço físico da Transilvânia só ter lugar nos capítulos iniciais (I a IV) e no último (em parte do Capítulo XXVII), desde modo começando e acabando na Transilvânia, o poder evocativo e assustador desta região, assim metamorfoseada por Stoker, torna-se o lugar privilegiado para materializar o Conde Drácula como a mais perigosa e potente ameaça à civilização cristã e ocidental e ao próprio Império Britânico.¹⁸

As leituras, a investigação e a escrita de *Drácula* foram feitas nos intervalos que Bram Stoker conseguiu roubar ao seu trabalho como gestor do Lyceum e como secretário de Henry Irving, no meio de *tournées* e de viagens dentro do Reino Unido e no estrangeiro. Recordo que os primeiros esboços foram iniciados entre Julho e Agosto de 1890, numas férias com a família em Whitby, no Yorkshire e o nome «Drácula» descobriu-o num livro sobre a Valáquia e a Moldávia, numa biblioteca dessa cidade costeira. A biblioteca do British Museum foi outro local onde fez muitas leituras assim como os tempos que conseguia arrebanhar para passá-los na sua casa de Chelsea.

A forma de *Drácula* coincide com o modo fragmentado em que o livro foi composto: uma colecção de cartas, entradas de Diários e de *Journals*, recortes de jornais, transcrições de gravações de fonógrafo – os documentos do caso, representando os pontos de vista de todos os personagens principais, exceptuando o Conde. No último momento, Stoker sensatamente mudou o título do romance de «The Un-Dead» para *Drácula* (Frayling, 2003, p. XI).

Os estudiosos de *Drácula* indicam também entre outras possíveis inspirações da obra, para além da estadia de Bram Stoker em Whitby – onde, num outro período de férias, assistiu aí a um naufrágio –, a visita do autor ao Castelo de Slains, em Aberdeenshire, uma visita à cripta da Igreja de S. Michan, em Dublin e mais directamente o romance *Carmilla*, do conterrâneo Sheridan Le Fanu. A existência das notas originais que Stoker foi tirando para a escrita do romance estão hoje publicadas, o que nos permite perceber os meandros, voltas e reviravoltas que a escrita do romance foi sofrendo durante esses sete anos que medeiam a primeira ideia do resultado final.

A primeira edição de *Drácula* saiu para os escaparates das livrarias no dia 26 de Maio de 1897. Fizeram-se 3 mil exemplares da obra, ao preço de 6 xelins e foi publicado pela editora Archibald Constable & Company. O livro vinha encadernado com capas amarelas e letras vermelhas. Não se seguiu nenhuma edição corrigida mas tendo a venda de *Drácula* rendido algum dinheiro a Bram Stoker, isto tê-lo-á incentivado a condensar a obra para ser publicada em formato de *paperback*, o que aconteceu em Abril de 1901, também ao preço de

6 xelins. Durante os restantes 15 anos de vida de Bram Stoker, *Drácula* conheceria ainda 8 edições, sempre pela mesma editora britânica, mas a verdade é que, mesmo assim, no seu tempo, *Drácula* nunca conseguiu atingir um nível de vendas que o tornassem um *bestseller*, como acontecia com os romances de outros escritores contemporâneos, nomeadamente as obras de Maria Corelli e de Hall Caine, a quem, aliás, Bram Stoker havia dedicado *Drácula*. A edição americana de *Drácula* foi publicada em Nova Iorque, em Novembro de 1899, pela Doubleday & McLure, numa edição ligeiramente revista e depois de o texto ter sido serializado em jornais (cf. Hindle, 2003, p. XVIII, p. XVI; Frayling, 2003, p. VII; Auerbach, 1997, p. 366).

De facto, como já foi assinalado, não podemos esquecer que *Drácula* pertence a um género literário – a literatura de terror e com vampiros –, que era comum no panorama literário britânico. Relembro *The Vampyre* (1819), de J. Polidori, *Varney the Vampyre* (1847) de J. M. Rymer e *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu. E na década de 1890 a imagem do vampiro ganha nova força pelo que a iremos reencontrar não só na literatura, em contos e poemas como *The Parasite* (1890) de Conan Doyle e no já mencionado *O Castelo dos Cárpatos* (1892) de Jules Verne, como, em 1897, uma pintura de Philip Burne-Jones, *The Vampyre*, provocou enorme celeuma no meio cultural londrino porque não só representava uma vampiresa debruçando-se sobre um homem sonolento como também porque a modelo era a amante do próprio pintor (cf. Hindle, 2003, p. XX). No entanto, segundo o mesmo Maurice Hindle, é no *Frankenstein* de Mary Shelley que Bram Stoker vai beber dois motivos góticos que fazem parte essencial de *Drácula*: 1) questões de género; e 2) a natureza ameaçadora da monstruosidade (cf. ibidem, 2003, p. XVII). Há uma outra preocupação presente no *Drácula* de Bram Stoker, também comum num certo tipo de literatura do último quartel do século XIX: o reconhecimento da existência de ameaças externas e internas à autoconfiança cristã e ao poder do Império Britânico. Assim este tema aparece em obras de Arthur Conan Doyle em que o seu herói, Sherlock Holmes tem de enfrentar o seu inimigo mortal, o Dr. Moriarty; Robert Louis Stevenson, em *The Strange Case of Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (1886); e torno a lembrar que nos finais da década de 1880, em Londres, surgiu Jack The Ripper com os seus ataques a mulheres, mutilando-as (cf. Hindle, 2003, p. XIX).

Quanto às apreciações críticas que foram feitas a *Drácula*, talvez a mais acertada de todas seja a da mãe de Bram Stoker, Charlotte Stoker que, aquando da publicação do romance do filho, lhe escreveu: «Nenhum livro desde o *Frankenstein* de Mary Shelley ou, de facto, qualquer outro aproxima-se do teu no que toca à originalidade ou terror – nem mesmo Poe... Pela sua excitação terrível, ele deveria granjear-te uma ampla reputação e trazer-te muito dinheiro» (*apud* Hindle, 2003, p. XVII). Contudo, a verdade é que nem lhe granjeou grande reputação nem lhe trouxe muito dinheiro, o que pode ser aferido pelo facto de que, quando Bram Stoker faleceu, em 1912 (deixando uma herança de 4,723 libras esterlinas), em nenhum obituário dos jornais foi mencionado *Drácula*. O que certamente não teria acontecido se fosse hoje (cf. Frayling, 2003, p. XI).

Relativamente às recensões críticas e às reacções à publicação de *Drácula*, socorrer-me-ei da edição crítica da Norton para apresentar algumas dessas recensões. Como lembram os editores da Norton, enquanto os leitores e críticos da actualidade vêem em *Drácula* um romance com fortes tonalidades primitivas e com um poderoso subtexto psicosssexual e sócio-político, no seu tempo o romance foi lido e interpretado como sendo inofensivo e não-perigoso embora com alguma dose de terror. E isto é tanto mais estranho se tivermos em conta que H. G. Wells, em 1896, publicou *The Island of Doctor Moreau*, o que causou então enorme celeuma por ter descrito seres humanos metamorfoseando-se em animais terríveis. E mais curioso tudo isto se torna se acrescentarmos que nenhum crítico, nessa altura, mencionou ou ligou a questão de uma sexualidade «degenerada» e da contaminação do sangue à epidemia de sífilis que (des)graçou Londres nos anos de 1890, possivelmente matando o próprio Bram Stoker (cf. Auerbach, 1997, p. 363). E o que é certo é que o próprio Bram Stoker, pelo menos aparentemente, não encontrou ou viu nada de impróprio no seu romance, algo que pudesse fazer corar uma menina ou uma senhora, pois anos mais tarde escreverá um artigo defendendo a censura para certo tipo de literatura por ser sexualmente explícita e ofensiva.

Assim, a 1 de Junho de 1897, no *The Daily Mail*, o articulista coloca *Drácula* na companhia de outros romances góticos de terror, como os de Ann Radcliffe, de Mary Shelley, Emily Bronte, Edgar Allan Poe e Sabine Baring-Gould, mas destacando que se trata de

uma obra ainda mais aterradora no seu fascínio tenebroso quando comparado com todas as outras. Confessa que começou a ler sem saber o que poderia esperar, mas assim que foi avançando na leitura, foi aumentando o cheiro a mistério mas ainda sem grande perturbação. Contudo, esta começou a aparecer quando se apercebeu quem era, ou quem Drácula podia ser. Diz que teve dificuldade em parar de ler, que quando se foi deitar, de tão suggestionado que estava, qualquer barulho que ouviu o assustou. O articulista não desvenda aos seus leitores o enredo do romance, mas assinala estar escrito com uma arte considerável, com esperteza e com um indisfarçável poder. Salienta também a rica imaginação de Bram Stoker, avisando que pessoas com pouca coragem e nervos fracos só devem ler o romance durante o dia e nunca à noite (Auerbach, 1997, p. 363-364).

A 26 de Junho de 1897, no *Athenaeum*, o articulista reconhece que, nos últimos tempos, têm sido publicados contos e romances que primam pelo sobrenatural e que este predomínio do fantástico e do mágico talvez seja uma reacção às últimas tendências do pensamento (subentende-se, mais positivísticas, em contraposição ao pensamento supersticioso de outrora). Bram Stoker parece pretender com *Drácula* ir ainda mais longe que outros autores deste género. Lembra que o vampirismo é uma velha crença nas culturas humanas. No entanto, não parece muito seguro e confiante acerca do poder de convencimento de Bram Stoker para tornar credível o seu romance. Reconhece ser um romance “altamente sensacional, mas deixa a desejar ao nível da construção da arte assim como ao nível do sentido literário mais elevado”. Apesar de manifestar uma enorme imaginação e detalhes horrorosos, não consegue passar de uma “mera série de acontecimentos grotescamente incríveis”. Reconhece que a primeira parte está melhor construída mas depois vai-lhe faltando habilidade e imaginação. Os personagens que perseguem o vampiro não têm individualidade ou existência e o Alemão (*sic*) é um personagem pobre e que, como Alemão, satisfaz-se com sentimentos fracos. Finalmente, reconhece que, apesar de tudo, Bram Stoker consegue atingir o seu objectivo de horror graças a certos “detalhes horrendos” e que para quem gostar deste género de literatura, os seus objectivos foram alcançados (*ibidem*, p. 364-365).

A 31 de Julho de 1897, no *Spectator*, o articulista escreve que parece que Bram Stoker tentou com *Drácula* ultrapassar todos os outros autores do domínio do horror. Destaca como positivo a invenção do enredo mas o elemento sentimental é fraco. Mostra grande habilidade no manejo e uso das tradições da vampirologia, mas pensa que teria conseguido ser mais eficaz se a acção acontecesse numa época anterior. A contemporaneidade do livro – fonógrafos, máquinas de escrever etc. – dificilmente encaixam com os métodos medievais com que, no final, conseguem vencer Drácula (ibidem, p. 365).

Em Agosto de 1897, no *Bookman*, o articulista aproxima o romance de Bram Stoker aos de Wilkie Collins mas destaca a audácia e o horror de *Drácula* como sendo méritos de Bram Stoker. Um resumo do livro iria chocar e desagradar, mas mesmo assim, em geral, o romance cativa e prende a atenção. Lembra que apesar da improbabilidade da história e de um número desnecessário de incidentes horrendos, o romance cativa o leitor pelo interesse no perigo, pelas complicações que surgem, a perseguição ao vilão e a habilidade e a coragem que os protagonistas humanos usaram para derrotar o conde. Desaconselha a sua leitura a crianças nervosas e a adultos de constituição delicada (ibidem, p. 366).

Finalmente, a 17 de Dezembro de 1899, no *San Francisco Chronicle – New Novels & Holiday Books*, considera-se que *Drácula* é um dos romances mais poderosos da actualidade e onde se destaca a originalidade do enredo e do seu tratamento. Lembra a ligação do autor do romance a Henry Irving, como gestor do actor inglês. Assevera que o Conde Drácula é ainda mais terrível do que outros seres horrendos como os dos romances de Theophile Gautier. Destaca também que a história é narrada com tão grande realismo que uma pessoa acaba por acreditar nessas fantasias como sendo reais e que é um romance difícil de esquecer (ibidem, p. 366-367).

Em resumo, poder-se-ia dizer que *Drácula* teve uma recepção simpática mas não entusiástica e que se pressentia ou se adivinhava haver algo «estranho» no romance mas sem se identificar o quê. É o que Christopher Frayling defende quando escreve: “A maioria achou que o livro os fazia sentirem-se desconfortáveis, por uma razão ou por outra, mas nada tanto quanto as obras de Oscar Wilde, as peças de Henrik Ibsen ou as ilustrações de Audrey Beardsley. *Drácula* provavelmente estava a transgredir alguma coisa – mas os

críticos não sabiam exactamente o quê. E não estavam certos se o autor também o sabia” (Frayling, 2003, p. VIII). Para muitos dos seus leitores, o livro mais não era do que um dos primeiros textos de tecno-ficção: transfusões de sangue, fonógrafos, estenografia, uma aventura em que as forças do bem (ciência, religião e conexões sociais) defrontam o rei demónio e as sua hostes vindas do Oriente (ibidem, p. VIII).¹⁹

2.3 Bibliografia Completa de Bram Stoker

2.3.1 Romances

- *The Primrose Path* (1875)
- *The Snake’s Pass* (1890)
- *The Watter’s Mou* (1895)
- *The Shoulder of Shasta* (1895)
- *Dracula* (1897)
- *Miss Betty* (1898)
- *The Mystery of the Sea* (1902)
- *The Jewel of Seven Stars* (1903)
- *The Man* (a.k.a. *The Gates of Life*) (1905)
- *Lady Athlyne* (1908)
- *The Lady of the Shroud* (1909)
- *The Lair of the White Worm* (a.k.a. *The Garden of Evil*) (1911)

2.3.2 Contos Reunidos

- *Under the Sunset* (1881), comprising eight fairy tales for children
- *Snowbound: The Record of a Theatrical Touring Party* (1908)
- *Dracula’s Guest and Other Weird Stories* (1914)

2.3.3 Contos individuais

Título	Data da primeira publicação	Primeira publicação	Novelização
“The Crystal Cup”	set. 1872	<i>London Society</i> (London)	
“Buried Treasures”	13/03/1875 20/03/1875	<i>The Shamrock</i> (Dublin)	
“The Chain of Destiny”	01/05/1875 22/05/1875	<i>The Shamrock</i> (Dublin)	
“Our New House”	20/12/1895	<i>Boston Herald</i> (New York)	
“The Dualitists; or, The Death Doom of the Double Born”	1887	<i>The Theatre Annual</i> (London)	
“The Gombeen Man”	1889-1890	<i>The People</i> (London)	Capítulo 3 de <i>The Snake’s Pass</i>
“The Night of the Shifting Bog”	jan. 1891	<i>Current Literature: A Magazine of Record and Review</i> Vol. VI. No. 1 (New York)	
“Lord Castleton Explains”	30/01/1892	<i>The Gentlewoman: The Illustrated Weekly Journal for Gentlewomen</i> (London)	Capítulo 10 de <i>The Fate of Fenella</i> (Hutchinson, 1892)
“Old Hogen: A Mystery”	1893		
“The Man from Shorrox”	fev. 1894	<i>The Pall Mall Magazine</i> (London)	
“The Red Stockade”	set. 1894	<i>The Cosmopolitan: An Illustrated Monthly Magazine</i> (London)	
“When the Sky Rains Gold”	1894		

“At the Watter’s Mou”	nov. 1895	<i>Current Literature: A Magazine of Record and Review</i> Vol. XVIII. No. 5 (New York)	
“Bengal Roses”	1898		
“A Yellow Duster”	07/05/1899	<i>Lloyd’s Weekly Newspaper</i> (London)	
“A Young Widow”	1899		
“A Baby Passenger”	1899		
“Lucky Escapes of Sir Henry Irving”	1900		
“The Seer”	1902	<i>The Mystery of the Sea</i> (New York: Doubleday, Page & Co)	Caps. 1 e 2 de <i>The Mystery of the Sea</i>
“The Bridal of Death”	1903	<i>The Jewel of the Seven Stars</i> (London: William Heinemann)	Fim alternativo de <i>The Jewel of Seven Stars</i>
“What They Confessed: A Low Comedian’s Story”	1908		
“The Way of Peace”	1909	<i>Everybody’s Story Magazine</i> (London)	
“The Eroes of the Thames”	out. 1908	<i>The Royal Magazine</i> (London)	
“Greater Love”	out. 1914	<i>The London Magazine</i> (London)	

2.3.4 Não-ficção

- **The Duties of Clerks of Petty Sessions in Ireland** (1879)
- **A Glimpse of America** (1886)
- **Personal Reminiscences of Henry Irving** (1906)
- **Famous Impostors** (1910)
- **Bram Stoker's Notes for Dracula: A Facsimile Edition** (2008) / Bram Stoker Annotated and Transcribed by Robert Eigheten-Bisang and Elizabeth Miller, Foreword by Michael Barsanti. Jefferson NC & London: McFarland.

2.3.5 Artigos

- “The Question of a National Theatre”. **The Nineteenth Century and After**, Vol. LXIII, Jan./Jun. 1908.
- “Mr. De Morgan's Habits of Work”. **The World's Work**, Vol. XVI, May/Oct. 1908.
- “The Censorship of Fiction”. **The Nineteenth Century and After**, Vol. LXIV, Jul./Dec. 1908.
- “The Censorship of Stage Plays”. **The Nineteenth Century and After**, Vol. LXVI, Jul./Dec. 1909.
- “Irving and Stage Lightning”. **The Nineteenth Century and After**, Vol. LXIX, Jan./Jun. 1911.

Esta Bibliografia Completa de Bram Stoker encontra-se em: https://en.wikipedia.org/wiki/Bram_Stoker (acesso em 22/02/2106).

Referências bibliográficas

1. Textos de *Drácula*

- STOKER, Bram. **Dracula**: Authoritative Text, Contents, Reviews and Reactions, Dramatic and Film Variations, Criticism. Edited by Nina Auerbach and David J. Skal. New York: W.W. Norton & Company, 1997.
- _____. **Drácula**. Introducción e traducción: Xela Arias. Vigo: Edición Xerais de Galicia, 1999.
- _____. **Dracula**. With an Introduction and Notes by David Rogers. London: Wordsworth Editions, 2000.
- _____. **Dracula**. Edited by Kathy Casey. New York: Dover Publications Inc, 2000a.
- _____. **Dracula**: Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives. Edited by John Paul Riquelme. Boston: Bedford/St. Martin's, 2002.
- _____. **Dracula**. Edited with an Introduction and Notes by Maurice Hindle. Preface by Christopher Frayling. Revised Edition. London: Penguin Classics, 2003.
- _____. **Dracula, Dracula's Guest and Other Stories**. With an Introduction by David Rogers and David Stuart Davies. London: Wordsworth Editions, 2009.

2. Outra Bibliografia

- BEETON, Mrs. **Mrs Beeton's Book of Household Management**. Abridged Edition. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BERTHIN, Christine. Frankenstein ou le Prométhée moderne. In: DUPONT, Florence (dir.). **L'humain et l'inhumain**. Paris: Belin, 1997, p. 97-165.
- CADBURY, Deborah. **Seven Wonders of the Industrial World**. London: Harper Perennial, 2004.
- CASSOU-NOGUÈS et Marie-Aude de Langenhagen. **Bram Stoker: Dracula**. Paris: Flammarion, 2006.

- CHARLOT, Monica; MARX, Roland. **Londres, 1851-1901: A era vitoriana ou o triunfo das desigualdades.** Trad. de Carlos Araújo. Lisboa: Terramar, 1995.
- DRABBLE, Margaret (Ed.). **The Oxford Companion to English Literature.** Fifth Edition. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- DRABBLE, Margaret, STRINGER, Jenny. **The Concise Oxford Companion to English Literature.** Second Edition assisted by Daniel Hahn. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- ELMANN, Richard. **Oscar Wilde.** Harmondsworth: Penguin Books, 1987.
- FORD, Boris (Ed.). **The Pelican Guide to English Literature - Vol. 6: From Dickens to Hardy.** Harmondsworth: Penguin Books, 1969.
- GARTON, Stephen. **História da Sexualidade: Da Antiguidade à Revolução Sexual.** Trad. de Mário J. Félix. Lisboa: Editorial Estampa, 2009.
- GORING, Rosemary (Ed.). **Chambers Dictionary of Literary Characters.** Edinburgh: Chambers, 1998.
- HALLIDAY, F. E. **An Illustrated History of England.** London: Thames and Hudson, 1972.
- JACKSON, Russell. **Victorian Theatre.** London: A. & C. Black, 1989.
- LOVECRAFT, Howard P. **Supernatural Horror in Literature.** With a New Introduction by E. F. Bleiler. New York: Dover Publications, 2014.
- MARCEAU, Marion Sones. Frankenstein: The Gothic Creation of an Unbridled Mind. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized.** Original 1818 Edition. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012, p. 234-327.
- MARIGNY, Jean (Dir.). **Drácula.** Trad. Fernando Antunes. Lisboa: Editora Pergaminho, 1999.
- MORTIMER, Ian. **Centuries of Change: Which Century Saw the Most Change and Why it Matters to Us.** London: The Bodley Head, 2014.
- MOTTIER, Véronique. **Sexualidade: Uma breve introdução.** Trad. de Isabel Veríssimo. Lisboa: Texto Editores, 2010.
- O'BRIEN, Kate. **English Diaries and Journals.** London: William Collins, 1943.

- O'GORMAN, Frank (Ed.). **A Concise Companion to The Victorian Novel**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- PEARSALL, Ronald. **The Worm in the Bud: The World of Victorian Sexuality**. Phoenix Mill: Sutton Publishing, 2003.
- POLLARD, Arthur (Ed.). **The Penguin History of Literature - Vol. 6: The Victorians**. London: Penguin Books, 1993.
- ROGERS, Pat (Ed.). **The Oxford Illustrated History of English Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- ROLT, L. T. C. **Victorian Engineering**. London: Penguin Books, 1988.
- SANDERS, Andrew. **The Short Oxford History of English Literature**. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 2000. Existe tradução portuguesa da Verbo Editora.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized**. Original 1818 Edition. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012.
- THOMAS, Jane (Ed.). **Bloomsbury Guides to English Literature: Victorian Literature**. London: Bloomsbury, 1994.
- TUCKER, Herbert F. (Ed.). **A Companion to Victorian Literature & Culture**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- VERNE, Jules. **Le Château des Carpathes**. Paris : Éditions J'Ai Lu, 2015.

Notas

1. Este texto, aqui bastante desenvolvido, baseia-se numa comunicação, com o mesmo título, apresentada no Instituto de Educação da Universidade do Minho, em Braga, a 16 de Maio de 2016, no *Colóquio Internacional de Literatura Infantil, Práticas e Imaginário*.
2. Professor aposentado do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal).
3. ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos (orgs.). *O mito de Frankenstein: imaginário & educação* (Coleção Mitos da Pós-Modernidade, Vol. I). São Paulo: FEUSP, 2018. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/213>.

4. A tríade «Medo, Terror e Horror» caracterizam de um modo notável a literatura gótica que se desenvolveu em Inglaterra, a partir das últimas décadas do século XVIII. Temos de ter em conta que, no final do século XVIII, a Inglaterra assistiu a um conjunto de transformações sociais, políticas, culturais e económicas que vieram pôr em xeque a estabilidade geral conseguida depois da Revolução Gloriosa de 1688. Estas transformações profundas, e algumas verdadeiramente radicais, foram despoletadas, em parte, pelos ecos perturbadores da Revolução Francesa, no outro lado do Canal da Mancha e pelas consequências da Revolução Industrial, em solo britânico. Todo o modo de vida dos britânicos foi profundamente abalado, em muitos aspectos e dimensões, tendo resultado disto tudo algo como uma sensação de mal-estar, que começou a sentir-se como se tratasse de uma forma subterrânea de ansiedade e de inquietação, que se materializaria no romance gótico.

Costuma-se apresentar como o primeiro romance gótico, *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole. No romance gótico os temas são o regresso à Idade Média e a exploração dos aspectos mais escuros e sombrios da vida de cada um. No dizer de Marion S. Marceau, “O requisito literário das lágrimas foi suplantado pelo dos medos” (2012: 235). Esta autora lembra ainda que isto está em linha com a teoria do sublime de Edmund Burke que, na sua obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, de 1757, “promove o excesso, a intensidade, o escuro e uma razão aliada com proximidade ao medo em oposição ao conforto da beleza clássica” (ibidem).

Foram vários os artifícios usados pelo romance gótico para provocar o medo: castelos e abadias em ruínas, calabouços húmidos, vilões terríveis, monges loucos, heroínas em perigo, câmaras secretas, galerias assombradas, portas chiando, tempestades horríveis, retratos misteriosos e fantasmas, alguns dos quais encontramos em *Drácula*.

Segundo Marceau, consoante a intensidade destes artifícios e a capacidade criativa de gerar medo dos seus autores, podemos distinguir nesta espécie de literatura três níveis ou graus de intensidade:

1) O nível do MEDO, onde temos como exemplo o romance *The Recess* (1783-85), de Sophie Lee.

2) O nível do TERROR, onde podemos encontrar romances como: *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walkpole; *The Old English Baron* (1770), de Clara Reeve; *The Mysteries of Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe.

3) O nível do HORROR, onde pontificam obras como *The Monk* (1796), de M. G. Lewis; *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818), de Mary Shelley; e *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Robert Maturin (cf. Marceau, 2012, p. 235).

5. Basta folhear um Dicionário de Personagens Literárias para se perceber como a literatura consegue dar vida e personalidade a toda uma galeria de seres humanos, com alguns dos quais nos podemos identificar em vários momentos da nossa vida, ou através de quem podemos identificar outras pessoas que conhecemos, pessoal ou socialmente, ou que nos podem levar a reflectir sobre a condição humana. Cf. Bibliografia: Rosemary Gorman (Editor), *Chambers Dictionary of Literary Characters*.

6. Diz-se habitualmente que a principal inspiração para *Drácula* foi Vlad III, o Empalador, um príncipe do século XV, nascido na Transilvânia e conhecido também por Vlad III, o Drácula da Valáquia. Contudo,

a historiadora Fiona Fitzsimons defende que “Stoker não usou abertamente as referências irlandesas em Drácula, mas o seu tema principal pertence à história irlandesa– a história, sabemos agora, da sua própria família – reformulada na imaginação do escritor. Manus, o Magnífico (Manus O’Donnell, que em determinada altura governou grande parte da Irlanda) era um antepassado directo de Stoker que terá influenciado a feitura do livro”. Cf. Martin Chilton, Culture Editor (*The Telegraph*) 18 de Setembro de 2015. <http://www.telegraph.co.uk/books/authors/10-facts-about-Bram-Stoker/>.

7. Bram Stoker foi uma criança enfermiça que passou muito tempo na cama nos seus primeiros anos de vida. «Para entreter o seu filho doente, Charlotte Stoker despendeu muitas horas contando histórias terríveis do folclore irlandês e horrores que aconteceram na vida real, incluindo todos os detalhes horríveis do surto de cólera de 1832 em Sligo. As suas memórias desta tragédia eram fortes e faziam parte de relatos macabros. Estes povoaram a nascente imaginação celta do rapaz com imagens fantasmagóricas e aterradoras que ajudariam mais tarde a dar forma a muita da sua produção literária madura. A existência algo surreal destes seus primeiros anos teve uma grande influência na sua ficção, a qual está toda manchada com qualidades estranhas, parecidas com um sonho» (Davies, in *Drácula*, 2009, p. 361). O poder evocativo das memórias da mãe de Bram Stoker pode ser testemunhado no Apêndice II da edição de *Drácula* da Penguin Classics, onde encontramos um texto de Charlotte Stoker, intitulado «The Cholera Horror». É o relato desse surto de cólera, em Sligo, em 1832, que a mãe de Bram Stoker lhe enviou em 1875 por carta e a pedido do filho e que, mais tarde, ele aproveitaria para o seu primeiro conto infantil (*The Invisible Giant*) que publicará na sua colectânea de contos intitulada *Under the Sunset* (1881). A mãe de Bram Stoker foi uma verdadeira mina de informações para o filho acerca de contos e histórias do folclore irlandês. A paixão de Stoker pela história e cultura da sua Ilha Esmeralda era grande e esteve sempre presente na sua vida literária, social e política, tanto assim que o seu primeiro romance, *The Snake’s Pass* (1890) decorre na parte mais remota ocidental da Irlanda e com personagens que falam cuidadosamente o dialecto irlandês (cf. Handle, in *Drácula*, 2003, p. 412-418). «The Cholera Horror» é um texto agradavelmente bem escrito e que vale a pena ser lido. A história é narrada de um modo brilhante conseguindo cativar de tal modo a atenção do leitor a ponto de não querermos parar para sabermos como termina. Certamente que a partir deste exemplo da escrita materna, se poderá perceber de onde veio a veia literária de Bram Stoker.
8. Os seus irmãos foram: Sir (William) Thornley Stoker, nascido em 1845; Mathilda, nascida em 1846; Thomas, nascido em 1850; Richard, nascido em 1852; Margaret, nascida em 1854; e George, nascido em 1855.
9. A «Home Rule» Irlandesa foi o movimento para o restabelecimento de um Parlamento Irlandês responsável pelos assuntos da ilha. A primeira tentativa ocorreu em 1886, graças à acção de Charles Parnell que convenceu os Liberais de Gladstone a apoiarem esta lei que foi, contudo, derrotada no Parlamento britânico, o mesmo sucedendo com a segunda lei, em 1893. Uma terceira lei passou, em 1912, mas foi suspensa devido à Primeira Guerra Mundial que eclodiria em 1914. A Revolta da Páscoa, em 1916, na Irlanda, e depois a vitória do Sinn Fein nas eleições Gerais de 1918, a que se seguiu um período de guerrilha e mal-estar social e político na Irlanda, obrigaram o governo de Londres a apresentar uma quarta lei, em 1920, que estabelecia a criação de dois parlamentos: um em Dublin, para 26 dos condados irlandeses, e outro em Belfast, para os seis condados da chamada Irlanda do Norte. Em 1921, o Tratado Anglo-irlandês criava o Estado Livre da Irlanda e a Irlanda do Norte, ou Ulster, que continuaria a ser parte integrante do Reino Unido. Depois de muitos avanços e recuos e de uma guerra civil, entre os defensores de uma Irlanda autónoma

mas pertencendo ao Reino Unido e os defensores de uma Irlanda republicana e totalmente independente, a Irlanda (os 26 condados) só se tornou efectiva e completamente independente do Reino Unido em 1937, abandonando o nome de Estado Livre Irlandês e passando a chamar-se somente Irlanda, ou Eire (em gaélico) (cf. Wright, 2006, p. 289-290; p. 316-317).

10. Cf. Martin Chilton, Culture Editor (*The Telegraph*), 18 de Setembro de 2015.

11. Em Fevereiro de 1872 Bram Stoker escreve a Walt Whitman uma longa carta manifestando e confessando a sua grande admiração pelo poeta americano, que defendia aquilo que, mais tarde, John Addington Symonds chamaria o «evangelho do companheirismo». Esta carta, que só será enviada quatro anos depois por Bram Stoker, permite-nos conhecer as aspirações e o carácter deste jovem de 24 anos. Nela, Bram Stoker confessa a sua aceitação da visão de Walt Whitman de uma sociedade democrática baseada numa ligação masculina afectuosa e permite-nos perceber a ligação de Bram Stoker aos ideais românticos. Como Percy Shelley que, anos antes, por carta também, havia expressado a sua admiração por William Godwin, assim também Bram Stoker procura em Walt Whitman encontrar o seu mentor (cf. Hindle, in *Drácula*, 2003, p. 403). Na primeira carta, datada de 14 de Fevereiro de 1876 e escrita em Dublin, Bram Stoker revela que sempre admirou o trabalho de Walt Whitman e que o tem defendido das muitas críticas com que frequentemente se depara (ibidem, p. 405). Na segunda carta, datada de 18 de Fevereiro de 1872, escrita também em Dublin, Stoker afirma-se confiante que Walt Whitman gostará de receber esta sua carta, que vem de um jovem que vive «numa atmosfera preconceituosa quanto às verdades que ele (Walt Whitman) canta e à sua maneira de as cantar» (ibidem, p. 406). Reconhece que o poeta norte-americano, ultrapassando mesmo a franqueza confessional de Rousseau, teve a força e a coragem de escrever «as palavras mais cândidas que alguma vez saíram dos lábios de um homem mortal» [...] e que este homem « não pode ter medo da sua própria força». Reconhece que Walt Whitman é um verdadeiro homem e confessa que ele gostaria de ser seu irmão ou pupilo. «Nesta época nenhum homem é digno de si sem esforço. Você quebrou os grilhões e as suas asas estão libertas». Bram Stoker diz que também quer libertar-se dos preconceitos, das amarras, mas que ainda não está completamente preparado e pronto para o fazer (ibidem, p. 407). Passa então a apresentar-se e a descrever-se: 24 anos, funcionário público, a sua formação académica e vida cultural, que é atleta e atlético e as suas características físicas como peso e altura e descreve-se como sendo feio; afirma possuir um grande autocontrole e ser naturalmente secreto em relação ao mundo; diz que Walt Whitman é um bom fisiognomista e que assim mais facilmente poderá ver e perceber quem é Bram Stoker e que ele próprio acredita nessa ciência e também a pratica. Viu recentemente uma fotografia do poeta. Confessa que quando conheceu a obra do poeta, a primeira reacção foi de estranheza e viu-a como esquisita como tantos outros britânicos, mas que depois, lendo mais atentamente, ficou completamente cativo dos seus poemas e das suas ideias. Elas mexem profundamente com ele (ibidem, p. 409). Confessa ainda que desabafou e abriu-se (epistolamente) com Walt Whitman mais do que alguma vez fez com qualquer outra pessoa.

Walt Whitman, comentando esta carta de Bram Stoker com o seu amigo Horace Traubel, afirmou que poderia estar enganado e a ser enganado, mas estava convencido que se tratava de uma carta genuína, espontânea e sem falsidades (ibidem, p. 410). O poeta de *Leaves of Grass* respondeu a Bram Stoker a 6 de Março de 1876 agradecendo a sua carta «tão pouco convencional, tão fresca, tão masculina, e tão afectuosa» e prometeu enviar-lhe as suas obras, através de um amigo comum, e que podia escrever-lhe novamente (ibidem, p. 410-411). A relação com Whitman aponta, segundo alguns críticos, para uma

possível homossexualidade de Bram Stoker. De facto, o modo como se descreve e se caracteriza, o seu secretismo e sua capacidade camaleónica, a confessionalidade e o tom viril que a carta deixa transparecer parecem sugerir isso mesmo.

12. Cf. Martin Chilton, Culture Editor (*The Telegraph*), 18 de Setembro de 2015.

13. Apresento aqui algumas das reflexões que Bram Stoker apresenta no seu longo artigo sobre «A Censura da Ficção» (11 páginas na edição da Penguin Classics), publicado em 1908. Começa de um modo calmo reconhecendo que, no seu tempo, se vive um período em que a escrita de ficção nunca foi tão livre, sem qualquer tipo de proibição ou controlo oficial ou outro: um autor pode escrever o que quiser e como quiser. Reconhece que a literatura ocupa um lugar muito importante na vida e na cultura britânicas, sendo uma arte superior útil. Mas avisa que não pode haver liberdade absoluta: momentos há em que as necessidades e os direitos necessariamente reconhecidos das pessoas e grupos podem entrar em conflito com essa liberdade criativa, de modo que algumas regras ou leis são necessárias (in *Drácula*, 2003, p. 420). «De facto nós poderemos dizer de um modo geral que a liberdade contém na sua própria estrutura os germes da restrição». E isto obtém-se por experiência e por experimentação. Temos dois valores: as excelências da imaginação e da restrição. Aqui, a restrição pode ser interna ou externa. A restrição, ou reticência, entende como sendo «Esta a mais alta qualidade da arte; aquela que pode ser e é a sua glória principal e coroadora. É um atributo praticamente indefinível». Mas é reconhecível e reconhecida por todos os verdadeiros artistas e é nisto que consiste verdadeiramente a «ética da arte» e a verdadeira arte. A reticência que um artista mostra na sua obra expressa a medida da sua ética artística e quando tal reticência existe não é necessária nenhuma força controladora exterior. E assim evitam-se os maiores males para todos. E lembra que também na imaginação é necessária esta restrição (ibidem, p. 421). E aqui tem de haver igualmente algum controlo, interno ou externo, para não nos afastarmos do que é «a região do bem». E avança com a seguinte analogia: a diferença entre as forças internas e externas assim aplicada é algo como a diferença entre as leis éticas e as criminais. No mundo real, se a lei ética não é cumprida, a lei criminal entra em acção «de modo que o equilíbrio do direito individual seja mantido e a lei cósmica vingada». No entanto, enquanto no Teatro a «ética do artista» tem sido ao longo dos últimos séculos monopolizada pelo Lorde Chamberlain – o que Bram Stoker entende como «um acto do Estado e não um acto político» –, em «ficção» não existe tal controlo ou monitorização e ultimamente têm aparecido todo um conjunto de obras que, quer os autores quer os editores, publicam procurando o lucro puro e simples, trazendo ao de cima «as forças do mal inerentes no homem». A razão de ser desta censura é, então, «a necessidade de combater perpetuamente a fraqueza humana» e evitar a «degradação humana» de muitos. Para manter os valores éticos, a guarda oficial dos mesmos deve exigir uma censura contínua e rígida. E se, prudentemente, não menciona nem os autores nem as suas obras é para evitar «tornar conhecido o que está melhor reprimido». Para Bram Stoker o mal é uma força natural perante a qual não pode haver cedências. «É tão natural para o homem pecar como o é viver e tomar parte na necessária luta pela vida». Assim, todo o mal, seja natural seja arbitrário, tem de ser combatido (ibidem, p. 423). Alerta para o facto de que até a imaginação pode ser susceptível de corrupção e assim a maior força controladora da mesma tem de estar no indivíduo, na discricção individual (ibidem, p. 424). Corrompendo-se o indivíduo, o mal acontece. E isto é maior quando tais males têm a ver com os impulsos sexuais (ibidem, p. 425). Estas são obras que põem a nu «vícios tão lisonjeadores, tão opostos até às decências da natureza nas suas formas mais crus e mais baixas, que a acerbidade do nojo moral se perde no horror». Se tal continuar a crescer, estas obras (subentende-se: eróticas e pornográficas) deverão ser censuradas sem mais.

Em nota prévia, lembrava Maurice Hindle que a pornografia foi sendo produzida e publicada em Inglaterra desde o princípio do século XVIII, ao longo de todo o século XIX, conhecendo no início do século XX uma verdadeira explosão. Aqui pontificou um tal Charles Carrington (de nome verdadeiro Paul Henry Ferdinand), cujas publicações ultrapassavam o erotismo declarado dos livros amarelos de Oscar Wilde e Bearsley. Estas obras eram publicadas em Paris e depois levadas clandestinamente para Inglaterra (cf. Hindle, in *Drácula*, 2003, p. 419). Contudo, para Bram Stoker, era evidente e claro que Drácula não pertencia a tal género de obras perigosas que critica. «Mas, por outro lado, afirmar que não há «nada de indecente na obra» – como Bram Stoker escreveu quando ofereceu um exemplar de apresentação (de *Drácula*) a Gladstone – é caracteristicamente evasivo, dado o facto de que um terror profundamente sensual e erótico faz mover muita da acção da obra». A leitura do texto sobre a censura de Bram Stoker talvez nos possa dizer algo «sobre as ambiguidades que habitam o próprio Stoker, o seu livro e o seu período histórico» (ibidem, p. 419-420).

14. As causas da morte de Bram Stoker tem sido uma questão controversa. Segundo uns, aparece como muito possível que tenha sido a sífilis terciária que matou o criador de Drácula. Esta terá sido contraída em 1896, depois de um «casamento sem amor e frígido e de uma vida de vários *affairs*, segundo o testemunho do seu sobrinho-neto Daniel Farson (cf. Rogers, in *Drácula*, 2000, p. VII). Por sua vez, Martin Chilton especifica ainda que, segundo este sobrinho-neto de Bram Stoker, uma das causas da morte do criador de *Drácula* que aparece no seu atestado de óbito – designadamente «Ataxia Locomotora de 6 meses» –, apontaria, de um modo eufemístico, para a sífilis (cf. <http://www.telegraph.co.uk/books/authors/10-facts-about-Bram-Stoker/>). No entanto, Barbara Bedford, também biógrafa de Bram Stoker, tem dúvidas quanto à informação de Daniel Farson. Pensa esta biógrafa que Bram Stoker terá certamente morrido na sequência de dois ataques cardíacos anteriores, mas não de sífilis terciária, uma vez que o romancista nunca apresentou sintomas nem de demência nem de psicose geralmente associados aos sífilíticos (cf. Rogers, ibidem). E, finalmente, Cassou-Noguès (2006), fala de problemas renais como causadores da morte de Bram Stoker. No entanto, nada impede que possa ter sido a associação dessas várias doenças, ataques cardíacos, problemas renais e sífilis, as causas da morte do escritor.
15. O livro é composto por 27 capítulos que são construídos por textos supostamente retirados de Diários – quer no sentido de *Diary*, quer no sentido de *Journals* –, por recortes de jornais, por cartas entre os vários intervenientes e até pelo diário fonográfico do Dr. Seward. Jonathan Harker tem 7 capítulos com transcrições do seus *Journals*; há duas cartas de Mina Murray para Miss Lucy Westerna; há 4 capítulos do *Journal* de Mina (Murray) Harker; um recorte do *Dailygraph*, de 8 de Agosto; uma carta do Dr. Seward para Arthur Holmwood; um capítulo com o *Diary* de Lucy Westerna; 10 capítulos com o *Diary* de Seward; e um capítulo que é a transcrição do que Van Helsing ditou para o fonógrafo do Dr. Seward. Jonathan Harker e Mina escrevem sempre em *Journals*; Lucy e o Dr. Seward sob a forma de *Diary*. Jonathan Harker escreveu o seu *Journal* em estenografia, que será transcrito e dactilografado por Mina, mais tarde, para tornar esses *Journals* acessíveis aos outros personagens.

O que distingue um *Diary* de um *Journal*? Segundo o *Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary* (1994), um *Diary* é “(um livro usado para) o registo diário de acontecimentos, pensamentos, apontamentos, etc. A maioria das pessoas considera os seus diários como privados, mas algumas (por exemplo, políticos) escrevem-nos com a intenção de que eles sejam, um dia, publicados” (p. 247). Já a definição de *Journal*, descreve-o como se tratando de “um registo diário de notícias, acontecimentos, negócios, transacções, etc.

(p. 489). O *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary* (1996) vai na mesma linha distinguindo, também, o papel mais intimista e personalizado do *Diary* ao nível das “experiências, observações e atitudes” do diarista (p. 399) e o carácter mais técnico, agendado e distanciado do *Journal* (p. 779). Uma breve, mas interessante, história dos *Diaries* e dos *Journals* encontra-se na obra de Kate O'Brien, *English Diaries and Journals* (vide Bibliografia).

16. Cf. Elisabeth Miller, in *Vampire Hunting in Transylvania*: <http://www.ucs.mun.ca/~emiller/NotesDescrip.htm>. Acesso em 22/02/2016.

17. *Idem*.

18. *Idem*.

19. Para a construção da biografia de Bram Stoker foi utilizado como esqueleto base a cronologia que vem na edição da Penguin Classics, ao que acrescentei outros dados biográficos retirados de outras obras, nomeadamente a Norton Critical Edition, as edições da Wordsworth, de 2000 e 2009, a edição galega de Xelas Arias, a edição norte-americana editada por John Paul Riquelme, assim como vários dicionários e histórias da literatura inglesa indicados na Bibliografia. Na Internet destaco em particular:

- https://en.wikipedia.org/wiki/Bram_Stoker
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Dracula>
- <http://www.ucs.mun.ca/~emiller/NotesDescrip.htm>. Acessos em 22/02/2016.

CAPÍTULO III

Drácula face à imortalidade: Sob o signo da remitologização

Alberto Filipe Araújo¹

José Augusto Ribeiro²

*S'il n'a pas créé le vampirisme, il a considérablement contribué
à en faire un des plus grands mythes contemporains.*

— Jean-Paul Roux, *Le sang* (1988, p. 79)

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!

— Dante Alighieri³

*– Bem-vindo a minha casa – repetiu. – Entre de livre vontade,
saia são e salvo e deixe um pouco da felicidade que traz!*

— Bram Stoker, *Drácula* (2014, p. 22)

*Dracula est devenu au XXe siècle un véritable
mythe que le cinéma et la littérature ont pérennisé.*

— Jean Marigny *apud* Alain Pozzuoli, *Drácula* (2005a, p. 9)

Introdução⁴

Escrever hoje sobre Drácula⁵, o célebre vampiro criado por Bram Stoker (1897)⁶, é prolongar o espírito do *Frankenstein* de Mary Shelly (1818) porque ambos os romances se filiam no mesmo gênero literário – o gótico (Ermda, 2016)⁷. Ambas as figuras literárias se tornaram míticas, ao longo dos tempos, porque encarnam um dos grandes desejos obsessivos da humanidade – o da imortalidade: “No entanto, ele deseja triunfar e um homem que tem diante de si vários séculos pode dar-se ao luxo de esperar e de agir com lentidão. [...] [Drácula] pode optar por dormir durante um século” (Stoker, 2014, p. 329, 387). Nomeadamente, a propósito do conde Drácula: “Van Helsing lamenta que esta criatura sobre-humana, que triunfou sobre a morte, não tenha colocado a sua força e a sua inteligência ao serviço do bem” (Marigny, 1999, p. 63).

Pela sua natureza diabólica (leia-se imortal) e sedutora (leia-se, por exemplo, o desejo perverso), entre outros aspetos, o romance de Bram Stoker não se limita apenas às etiquetas do gótico, do moderno e do pós-moderno pela simples razão de que “este vampiro é de todos os tempos, passados, presentes e futuros” (Pozzuoli, 2015, p. 13; Roux, 1988, p. 233-234)⁸. Finalmente, o seu romance *Drácula* é passível de várias leituras, desde logo literária, política, psicológica, clínica e simbólica, entre outras sempre possíveis. No entanto, no presente estudo, privilegiaremos a simbólica por que é neste domínio que o mítico se inclui. Numa palavra, a nossa perspetiva é mítica, ou seja, não só pela figura de Drácula ser “um mito literário dos tempos modernos”, como o defende Jean Marigny (2005, p. 139-153), mas fundamentalmente porque Drácula é um mito que encarna o *Geistzeit* de sempre (Leatherdale, 1996), isto é, exprime uma das preocupações radicais e fundamentais da natureza humana, a saber: a imortalidade nas suas múltiplas dimensões, nomeadamente o tema da “juventude eterna” que é já, por si mesma, um tema mítico pregnante simbolicamente: veja-se o exemplo da “Fonte da Juventude”⁹ (1546) pintada por Lucas Cranach, o Velho. Neste contexto, nunca é demais sublinhar que *Drácula*, de Bram Stoker, é o texto angular fundador do mito moderno do vampiro.

Tendo em conta o exposto, dividiremos o presente capítulo em três partes: na primeira parte interrogamo-nos “Quem é o Conde Drácula?”, na segunda parte, intitulada, “Do mito do Drácula ou como um mistério tremendo se pode transformar em fascinante: as delícias do horror”, trataremos da natureza do mito enquanto tal; finalmente, na terceira parte, debruçar-nos-emos sobre a atualidade do mito de Drácula mediante o *mitologema da Imortalidade*, cujas características apresentaremos como sendo um dos mais emblemáticos e fundantes do mito de Drácula.

1. Quem é o Conde Drácula?

Antes de nos interrogarmos sobre a figura mítica do conde Drácula, como um vampiro perverso e malévolo, certamente que importará descrever a sua figura através daquilo que ele diz de si-próprio, assim como aquilo que os outros de si dizem! A sua personagem tornou-se um arquétipo fundante do vampiro que a literatura e o cinema imortalizaram (Pozzuoli, 2005, p. 81-84; Cremene, 1981) Primeiramente, ele é apresentado a Jonathan Harker (Ajudante de advogado do Sr. Peter Hawkins, ou antes já advogado – Stoker, 2014: 21) que, no seu *Diário*, em 5 de maio, assim escreve: “Lá dentro estava um idoso alto, sem barba e com um comprido bigode branco, vestido de preto da cabeça aos pés, sem qualquer outra cor à vista. [...] O idoso fez-me sinal” (2014, p. 22). Mais adiante, continuou descrevendo o Conde que achou que possuía uma “fisionomia bastante expressiva” (2004, p. 24), escrevendo:

O seu rosto era forte, aquilino, com uma elevação acentuada do nariz fino e narinas peculiarmente arqueadas, testa ampla e arredondada e cabelo já a rarear nas têmporas, mas muito abundante no resto da cabeça. As suas sobrancelhas eram espessas, quase se encontrando sobre o nariz, e bastante hirsutas, parecendo encaracolar. A boca, pelo que pude ver sob o bigode espesso, era firme e de aspecto cruel, com dentes particularmente aguçados e brancos. Projetavam-se entre os lábios, cuja

cor vermelha demonstrava extraordinária virilidade para a sua idade. Quanto ao resto, as orelhas eram pálidas e pontiagudas, o queixo largo e forte e as faces firmes, embora finas. O efeito geral era de uma palidez extraordinária. Até então, eu tinha reparado nas costas das suas mãos pousadas sobre os joelhos à luz da lareira, e haviam-me parecido brancas e delicadas. Mas, vendo-as mais de perto, pude notar que eram ásperas, grandes e com dedos grossos. Estranhamente, havia pelos nas palmas das mãos. As unhas eram compridas e finas, terminando em ponta. (Stoker, 2014, p. 24).

Seguidamente, o próprio Drácula diz de si (*Diário* de J. H., 7 de maio):

– Bom, sei que, se fosse para Londres, ninguém ali me tomaria por estrangeiro. Isso não é suficiente para mim. Aqui sou um nobre. Sou boiardo. Os plebeus conhecem-me e eu sou senhor. Mas um estranho numa terra estranha não é ninguém. Os homens não me conhecem, e não conhecerem é não se importarem. Ficarei contente de ser como os outros, de forma que ninguém pare quando me vir, ou se cale ao ouvir-me e diga ‘Ah!, é um estrangeiro!’ Sou senhor há tanto tempo que continuaria a ser senhor, ou, pelo menos, ninguém mandaria em mim (ibidem, p. 27).

Nesse mesmo dia (7 de maio), Jonathan escreve no seu *Diário*: “O conde sorriu, e quando os seus lábios recuaram sobre as gengivas, deixaram estranhamente à mostra os dentes compridos, pontiagudos e caninos” (p. 28). E quando Jonathan lhe fala da sua nova propriedade londrina, denominada Carfax (p. 29), dizendo ao Conde que se tratava de uma casa antiga e grande, o Senhor da Transilvânia¹⁰, disse-lhe com ar satisfeito:

Pertenço a uma velha família e seria terrível, para mim, viver numa casa nova. Uma casa não se torna habitável num dia e, afinal, são poucos os dias que compõem um século. Também me alegra saber que possui uma capela. Nós, os nobres da Transilvânia, achamos que os nossos ossos não devem repousar entre os dos plebeus. Não procuro alegria nem jovialidade nem a voluptuosidade de muito sol e de águas cintilantes que agradam aos jovens felizes. Já não sou jovem, e o meu coração, depois de muitos anos de luto pelos mortos, não está afeito à alegria. Além disso,

as paredes do meu castelo estão em ruínas. As sombras são muitas e o vento gelado sopra através das ameias partidas e das janelas. Adoro a sombra e o escuro, e prefiro estar só com os meus pensamentos sempre que possível (p. 30).

Ouvindo estas palavras da boca do Conde, Jonathan escreveu: “Tive a impressão, contudo, de que a sua fisionomia não estava muito de acordo com as suas palavras, ou então era a sua expressão que fazia o sorriso parecer maligno e sombrio” (p. 30). Já no dia 8 de maio (Meia-noite), Jonathan escrevia, no seu *Diário*, que o Conde, a propósito da história da Transilvânia, lhe explicou o seguinte: “para um boiardo o orgulho da sua casa e nome é o seu próprio orgulho, que a glória deles é a sua glória, que o destino deles é o seu destino. Quando se referia à sua casa, disse sempre ‘nós’, e fala no plural como um rei” (p. 35). No seguimento da conversa sobre a história da Transilvânia, o Conde contou a história da sua raça, ou seja, dos seus antepassados (Martín, 2009):

– Nós os zequelis – disse ele –, temos o direito de nos sentir orgulhosos, pois, nas nossas veias corre o sangue de muitas raças corajosas que lutaram, como o leão, pela supremacia. Aqui, neste cadinho de raças europeias, a tribo úgrica trouxe da Islândia o espírito belicoso que lhe deram Thor e Odin e os seus *berserkers* lançaram-se com tal afã nas praias da Europa e também da África e da Ásia, que os povos pensavam que tinham aparecido os próprios lobisomens. Também para aqui vieram e se encontraram com os hunos, cuja fúria guerreira varreram a terra como lume, até que os povos moribundos afirmassem ter nas veias o sangue daquelas velhas feiticeiras que, expulsas da Cítia, acasalaram com os demônios no deserto. Idiotas! Que demônio ou bruxa foi tão grande como Átila, cujo sangue corre nestas veias? Levantou os braços. – É de espantar que sejamos uma raça de conquistadores, que tivéssemos exibido orgulho, que quando os magiares, os lombardos, os avares, os búlgaros ou os turcos se lançaram sobre as nossas fronteiras aos milhares os tivéssemos repellido? É de estranhar que quando Arpad e as suas legiões varreram a pátria húngara, nos tenha encontrado aqui, ao chegar à fronteira, que a *honfogladas* tenha sido aqui completada? E quando as hordas húngaras varreram o Leste, os zequilis fossem proclamados irmãos pelos magiares vitoriosos, e durante séculos a nós fosse confiada a defesa da fronteira

com a terra turca? Ah, e mais do que isso, o interminável dever de guardar a fronteira, pois como dizem os turcos, ‘a água dorme, mas o inimigo está sempre em vigília’. Quem, em todas as Quatro Nações, recebeu mais alegremente do que nós a ‘espada ensanguentada’ ou, à convocação para a guerra, correu mais depressa ao estandarte do rei? Quando redimimos aquela grande vergonha de minha nação, a vergonha de Cassova, quando as bandeiras dos valáquios e dos magiães foram derrubadas pelo Crescente? Quem senão um homem de minha própria raça, como voivoda, atravessou o Danúbio e bateu os turcos no seu próprio terreno? Um Drácula! A desgraça foi o seu próprio e indigno irmão, depois da derrota, ter vendido o seu povo aos turcos e ter-lhe causado a desonra da escravidão! O mesmo Drácula que inspirou aquele outro da sua raça, muito depois, que lançou as suas forças através do grande rio nas terras dos turcos, que quando foi batido, voltou, e tornou a voltar, muitas vezes, embora tivesse vindo sozinho do sangrento campo de batalha, onde suas tropas estavam sendo massacradas, pois sabia que, no fim apenas ele poderia triunfar! Dizem que só pensava em si mesmo. Ah! De que valem os camponeses sem um líder? Onde termina a guerra sem um cérebro e um coração para a conduzir? De novo, quando após a batalha de Mohacs, corremos com o jugo húngaro, nós os do sangue Drácula estávamos entre os seus líderes, pois o nosso espírito não suportava o facto de sermos livres. Ah, jovem senhor, os zequelis, e os Drácula, como o sangue do seu coração, o seu cérebro e a sua espada, podem vangloriar-se de um registo de feitos tão vasto que nunca será alcançado pelos Habsburgos e os Romanov. Os dias de guerra passaram. O sangue é uma coisa demasiado preciosa nestes dias de paz desonrosa e as glórias das grandes raças são apenas histórias que se contam (p. 35-37).

Na madrugada de 16 de maio, Jonathan fala deste modo do Conde:

Abrindo os olhos, involuntariamente, vi a sua mão forte agarrar o pescoço delgado da loura e puxá-lo para trás com a força de um gigante, os olhos azuis transformados com ira, e as faces lavas a refulgirem de paixão. O conde! Nunca imaginei tamanha raiva e fúria, nem nos demónios. Os seus olhos chamejavam. A luz vermelha neles era assustadora, como se as chamas do inferno brilhassem atrás deles. O seu rosto estava

mortalmente pálido e as suas rugas eram duras como arames retesados. As espessas sobrelhas que se encontravam sobre o nariz pareciam uma barra de metal incandescente (p. 45).

No dia 17 de junho, Jonathan, temeroso, angustiado e apavorado, interrogou-se ao ouvir o apelo lancinante e desesperado de uma mãe que reclama ao “– Monstro [Drácula]” que lhe dê o seu filho, pronunciando as seguintes palavras: “O que farei? O que posso fazer? Como posso fugir desta temível criatura da noite, da escuridão e do medo?” (p. 52). Neste contexto, acabou por descer novamente à capela do castelo onde encontrou novamente Drácula, que jazia dentro de uma grande caixa (não de um caixão!), para recuperar a chave da porta do castelo:

Sabia que tinha de tocar no corpo para retirar a chave, por isso levantei a tampa e encostei-a à parede. O que vi então encheu-me de horror. Ali estava o conde, mas como se tivesse rejuvenescido. O cabelo e o bigode brancos estavam de um cinzento cor de ferro, as faces mais cheias e a pele clara parecia vermelho-rubi por baixo. A boca estava mais vermelha do que nunca, pois nos lábios havia gotas de sangue fresco, que pingavam dos cantos da boca e escorriam pelo queixo e pescoço. Até os olhos encovados e ardentes pareciam estar colocados em carne inchada, pois as pálpebras e os papos encontravam-se tumefactos. A criatura parecia ter-se empanturrado de sangue. Jazia ali como uma sanguessuga imunda, exausta de saciedade (p. 58).

No *Diário* de Bordo do “Demeter”, escrito em 18 de julho, o seu capitão narrou as seguintes passagens relacionadas com o Conde:

A 14 de julho fiquei preocupado com a tripulação. Todos os homens são corajosos, já tinham viajado comigo antes. O imediato não conseguiu saber o que estava errado. Só lhe disseram que havia alguma coisa e persignaram-se. [...] A 16 de julho, o imediato comunicou de manhã que um dos homens, Petrosfsky, desapareceu. Não conseguia explicá-lo. É incompreensível. [...] Todos disseram que esperavam algo do género, mas disseram apenas que havia ALGUMA COISA a bordo. [...] A 17 de julho, ontem, um dos homens, Olgaren, veio à minha cabina e confiden-

ciou-me espantado que acha que há um estranho a bordo. [...] viu um vulto comprido e esguio surgir na escada interior, avançar pelo convés e desaparecer. Segui-o, pé ante pé, mas, ao, chegar à proa, não encontrou ninguém e todas as escotilhas estavam fechadas. [...] 3 de agosto – À meia-noite, fui [o capitão] substituir o homem que estava ao leme e quando lá cheguei não encontrei ninguém. [...] gritei pelo imediato. [...] Aproximou-se e murmurou-me ao ouvido: ‘Ele está aqui, agora sei. Vi-o durante o turno a noite passada, como um homem, alto e magro e mortalmente pálido. Estava na proa a olhar para o mar. Aproximei-me dele e dei-lhe uma facada, mas a faca atravessou-o sem feri-lo, como se tivesse cortado o ar’ (2014: 90-92).

A 11 de agosto, de noite, Mina Murray escreveu no seu *Diário* o seguinte:

Estava lua cheia, mas as nuvens negras e pesadas [...] Quando cheguei quase ao cimo [East Cliff], vi o banco e o vulto branco, pois já me encontrava suficientemente perto para o distinguir mesmo na sombra. Havia sem dúvida alguma forma, comprida e negra, debruçada sobre o vulto branco de Lucy meio reclinado. – Lucy! Lucy! – gritei, horrorizada, e algo ergue a cabeça. De onde estava, vi um rosto branco e dois olhos ardentes vermelhos. Lucy não respondeu, e corri para a entrada do cemitério. [...] Estava completamente sozinha, e em lado nenhum se via sinal de outro ser vivo. [...] Devo ter apanhado [Mina] e atravessado um bocado de pele com o alfinete, pois há dois pequenos pontos vermelhos, como picadas, e na gola da camisa de dormir havia uma gota de sangue. [...] Felizmente, os buraquinhos não podem deixar cicatriz, pois são minúsculos (p. 99-101).

No dia 14 de agosto, Mina Murray escrevia assim no seu *Diário*: “A sua luz vermelha projetou-se sobre East Cliff e a velha abadia, e pareceu banhar tudo de rosa. Ficamos em silêncio algum tempo, e de repente Lucy murmurou: – Outra vez os olhos vermelhos! São exatamente os mesmos” (p. 102). Em 18 de agosto, Mina transcreveu um sonho acordada [crise de sonambulismo que se parecia mais com uma espécie de transe senão mesmo de alucinação] da sua amiga Lucy, o qual desta maneira foi narrado:

– Não sonhei propriamente, mas tudo pareceu muito real. [...] Depois tive uma vaga sensação de algo comprido e escuro com olhos vermelhos, semelhante ao que vimos naquele pôr-do-sol, e de uma coisa muito doce e também muito amarga a envolver-me. A seguir pareci afundar-me em água verde funda e senti um zumbido como ouvi dizer que ouvem aqueles que estão a afogar-se, e depois tudo pareceu evaporar-se e afastar-se de mim. A minha alma parecia ter deixado o meu corpo e flutuar. Lembro de recordar que numa ocasião o farol ocidental estava abaixo de mim, e depois houve uma sensação agonizante, como se eu estivesse num terramoto, voltei a mim, e descobri que me estavas a sacudir. Vi-te a fazê-lo antes de o poder sentir (p. 107).

The Pall Mall Gazette, em 18 de setembro, relatava a entrevista feita, por um dos seus repórteres, ao guarda do Jardim Zoológico a propósito de um lobo ter fugido do Zoo. Desta entrevista, apenas citaremos a parte onde o guarda descreve a figura sinistra do Conde:

Não estava cá muita gente nesse dia [no Jardim Zoológico], e por perto havia apenas um homem, um tipo alto, magro, com nariz curvo e barba em ponta com algumas cãs pelo meio. Tinha um olhar duro e frio, e os olhos vermelhos, e ganhei-lhe logo uma certa aversão [falava Thomas Bilder – o guarda], pois parecia que era com ele que os animais estavam irritados. Tinha luvas brancas de pelica nas mãos; [...] mas esboçou uma espécie de sorriso insolente, com a boca cheia de dentes brancos afiados. [...] acariciou [Drácula] as orelhas do velho lobo! ‘Tenha cuidado’, avisei [o guarda do Jardim Zoológico]. ‘O Bersicker é rápido.’ ‘Não se preocupe’, respondeu-me. ‘Estou habituado a eles!’ (p. 149).

No *Diário* de Mina Harker, datado de 22 de setembro, escreveu que Jonathan, seu marido, terá visto em Londres, junto do Guiliano’s, o conde Drácula:

E o ouvi [Mina] murmurar: ‘Meu Deus!’ [...] Estava muito pálido, e os olhos pareciam querer sair-lhe das órbitas, enquanto, com um misto de terror e assombro, olhava fixamente para um homem alto e magro, de nariz arqueado, bigode preto e barba em bico, que também estava a observar a bela rapariga. [...] A sua cara não era uma boa cara; era dura e cruel, e sensual, e os seus grandes dentes brancos, que pareciam ainda

mais brancos por os seus lábios serem muito vermelhos, estavam afiados como os de um animal. Jonathan continuava a olhá-lo tão fixamente que receei que o homem reparasse. E temi que levasse a mal, pois tinha um ar tão agressivo e detestável. Perguntei a Jonathan porque estava perturbado, e ele respondeu, pensando evidentemente que eu sabia tanto como ele: – estás a ver quem é? – Não, querido – respondi. – Quem é? A sua resposta chocou-me, pois parecia que não era comigo que ele estava a falar: – É ele em pessoa! [...] Jonathan segui-o com o olhar e disse, como para si mesmo: – acho que é o conde, mas ficou mais jovem. Meu Deus, se for mesmo! Oh meu Deus! Meu Deus! Se eu soubesse, se eu soubesse! (p. 184-185).

Mina Harker escreveu no seu *Diário*, de 30 de setembro, que o Professor Van Helsing disse aos seus amigos – Dr. Seward, Jonathan, Mina, Sr. Morris e Lord Godalming – o seguinte sobre Drácula:

Ele deve ter sido, de facto, aquele Voivoda Drácula que conquistou o seu nome lutando contra os turcos, sobre o grande rio na fronteira com as terras turcas. Porque naquela época e durante vários séculos depois falou-se dele como o mais inteligente e sábio, assim como o mais corajoso filho das ‘terras para lá da floresta’. Aquele poderoso cérebro e aquela resolução férrea seguiram-no até ao túmulo e enfrentam-nos agora. Os Drácula eram [...] uma família grande e nobre, embora uma vez por outra tenham existido descendentes que fizeram pactos com o próprio Demónio. [...] Nos registos encontram-se palavras como *stregoica*, bruxa, *ordog* e *pokol*, Satanás e Inferno, e num manuscrito fala-se deste mesmo Drácula como *vampyr*, que todos compreendemos bem. Esse homem gerou grandes homens e mulheres bondosas, e os seus túmulos tornam sagrada a terra onde só este ser maligno pode habitar. Porque não é o menor dos seus horrores que este ser maligno tenha as suas raízes em todas as coisas boas, ele não pode descansar em solo estéril de memórias sagradas. (p. 260-261).

No Diário de Jonathan Harker, de 1 de outubro, lê-se que o Professor Van Helsing disse ao grupo que o acompanhava (Jonathan Harker, John Seward, Lord Godalming e Quincy Morris):

O nosso inimigo não é apenas espiritual. Lembrem-se que ele tem a força de vinte homens e que apesar de o nosso pescoço e aparelhos respiratórios serem do tipo comum, ou seja, são bastante frágeis e quebráveis, as mãos dele não se submetem unicamente pela força. Um homem mais forte, ou um grupo de homens que, no seu conjunto, são mais fortes do que ele, podem por vezes segurá-lo, mas não conseguem feri-lo, como nós podemos ser feridos por ele. Devemos, portanto, proteger-nos do seu toque. Conservem isto junto do vosso coração. – Ao falar, levantou um pequeno crucifixo de prata e entregou-mo, já que era eu quem estava mais perto dele. Ponham estas flores à volta do pescoço. – Ao dizer isto, estendeu-me um colar de flores de alho. [...] e, por fim, mas sobretudo, isto, que não devemos empregar sem necessidade. Era um bocado da Hóstia Sagrada, que ele enfiou num sobrescrito e me entregou (p. 269-270).

No dia 2 de outubro, ao fim da tarde, Jonathan Harker escreveu no seu *Diário* que

– Estava à minha espera um sujeito velho, que me contratara, na casa de Purfleet [palavras de Bloxam]. Ele ajudou-me a levantar as caixas e a pô-las na carroça. Raios me partam se não era o tipo mais forte que já vi! Um velho de bigode branco, e tão magro que parecia nem fazer sombra. Como esta frase me sobressaltou! – Ele pegou num dos lados da caixa como se fosse um quilo de chá enquanto eu pegava no outro, a bufar e a suar. Custou-me muito levantá-la do meu lado, mas consegui, e não sou um franguito (p. 285).

Já no dia seguinte, 3 de outubro, lê-se no *Diário* do Dr. Seward que Renfield falou diante dele e de Van Helsing o seguinte:

– Ele [Drácula] chegou à janela no meio da névoa, como eu já o vira antes com frequência, mas nessa altura era sólido, não um fantasma e os seus olhos eram ferozes como um homem encolerizado. A sua boca vermelha ria-se e os dentes brancos e afiados brilhavam com o luar quando ele se virou para olhar para trás por sobre as árvores, em direção ao sítio onde os cães ladravam. [...] Quando se introduziu pela janela [Drácula], apesar de estar fechada, e sem sequer bater, fiquei zangadíssimo. Ele dirigiu-me

uma expressão de desdém e o seu rosto branco surgiu por entre a névoa enquanto os seus olhos vermelhos brilhavam, e passou-se pelo quarto como se fosse o dono de tudo e eu não existisse. Ele não tinha sequer o mesmo cheiro quando passou ao meu lado. Não pude detê-lo. [...] – assim, quando ele veio esta noite, eu estava à espera. Vi a névoa penetrar pela janela e agarrei-a com força. [...] Vi diante de mim uma nuvem vermelha e um ruído de trovão e a névoa escapou por baixo da porta. [...] De joelhos na beira da cama a olhar para fora estava a figura vestida de branco de sua mulher [a de Jonathan]. Ao lado estava um homem alto e magro, vestido de preto. Tinha o rosto virado para o outro lado, mas quando o vimos reconhecemos o conde... em tudo, até nas cicatrizes da testa [...] Quando entrámos precipitadamente no quarto, o conde virou a cabeça e no seu rosto apareceu a expressão infernal que eu tantas vezes ouvira descrever. Os seus olhos flamejaram com paixão demoníaca; as grandes narinas do nariz aquilino e branco abriram-se e estremeceram; e os afiados dentes brancos por trás dos lábios carnudos que pingavam sangue cerraram-se, como se os de um animal selvagem. Reconheci-o imediatamente pela descrição dos outros: O rosto branco como a cera, o grande nariz aquilino sobre o qual a luz formava uma fina linha branca; os lábios vermelhos entreabertos, revelando os dentes brancos e aguçados e os olhos vermelhos que me parecera ver ao pôr do Sol nos vitrais da Igreja de St. Mary, em Whitby. Reconheci também a cicatriz vermelha que tinha na testa, onde Jonathan o atingira [...] ele [Drácula] foi em vida um homem extraordinário. Soldado, estadista e alquimista, cujos conhecimentos se encontravam entre os mais desenvolvidos do seu tempo no campo científico. Tinha uma mente poderosa, conhecimentos incomparáveis e um coração que não conhecia medo ou remorso. Atreveu-se até a frequentar a Scholomance e não houve ramo de conhecimento do seu tempo que ele não experimentasse. Bem, nele os poderes mentais sobreviveram à morte física, embora pareça que a memória não é absolutamente completa. A respeito de algumas faculdades mentais, ele foi e continua a ser uma criança, mas está a crescer e algumas coisas que eram infantis no princípio são agora da estatura de um homem. Está a experimentar e a fazê-lo bem e se por acaso não tivéssemos cruzado o seu caminho ainda poderia vir a ser e será, se falharmos, o pai ou o precursor de uma nova ordem de seres, cujo caminho conduz através da morte, e não da vida [são as palavras do Professor Van Helsing] [...] Havia algo

de tão felino [Drácula] naquele movimento, algo de tão inumano, que pareceu despertar-nos a todos do choque da sua chegada. [...] Quando o conde nos viu, um esgar horrível perpassou-lhe no rosto, mostrando os dentes caninos, longos e afiados, mas o sorriso maligno desvaneceu-se, sendo substituído por uma expressão fria e de profundo desdém. [...] (p. 302-306, 311, 328-329, 332).

Dois dias depois, no *Diário* de Mina Harker, datado de 5 de outubro, lê-se mais uma descrição do conde Drácula: “Um homem alto, magro e pálido, de nariz aquilino e dentes muito brancos e olhos que pareciam estar a arder. Que ia todo vestido de preto, com exceção de um chapéu de palha, que não combinava com ele nem com o tempo” (p. 345-346). E mais adiante, lêem-se as palavras do Professor van Helsing sobre Drácula que nos ajudam a melhor compreender a sua natureza aquando da sua resposta à pergunta de Mina:

– Mas não considerará o conde a sua derrota com sensatez Como foi expulso de Inglaterra, não a evitará como um tigre evita a aldeia de onde foi perseguido? – Ah! – disse ele [van Helsing]. – A sua comparação com o tigre é boa, para mim, e vou adotá-la. O seu comedor de homens, como os da Índia chamaram ao tigre que experimentou sangue humano, já não se preocupa com qualquer outra presa, mas ronda incessantemente até o encontrar. Não, por natureza não é alguém que se retire e permaneça afastado. Durante a sua vida, a vida verdadeira, atravessou a fronteira turca e atacou os inimigos no seu próprio terreno. Foi derrotado mas conformou-se’ Não! Voltou uma e outra vez. Observe a sua circunstância e resistência. [...] (p. 349).

No *Diário* do Dr. Seward, com data de 28 de outubro, lê-se as palavras de Mina Harker sobre o conde: “– Então, como ele é um criminoso, é egoísta, e como o seu intelecto é reduzido e a sua ação baseada no egoísmo, ele limita-se a um objetivo. Esse objetivo não tem remorsos. Tal como fugiu pelo Danúbio, deixando que as suas tropas fossem estracalhadas, agora tem a intenção de se salvar, indiferente a tudo o resto” (p. 373). No dia 30 de outubro, no *Diário* de Mina Harker, sobre o perfil psicológico de Drácula, o Professor Helsing diz: “Se o conde nos escapa desta vez, e há que ter em conta que é forte, inteligente

e habilidoso, pode optar por dormir durante um século [...]” (p. 387). E quando dorme ele fica “mortalmente pálido, tal como a figura de cera, e os olhos vermelhos cintilavam com aquele horrível olhar vingativo que eu conhecia tão bem [Mina Harker]” (p. 408).

Traçada a identidade de Drácula podemos já, numa segunda parte, falar dele como um mito tremendo e fascinante. Um mito que encarna, ou simboliza, os anseios que o homem de todos os tempos nutre pela imortalidade e pela “eterna juventude”: lutar contra o envelhecimento inelutável e a morte eis os lemas mais significativos da revolução transhumanista (Ferry, 2017) que o mito do Drácula, a seu modo, já anunciava.

2. Do mito do Drácula ou como um mistério tremendo se pode transformar em fascinante: as delícias do horror

A imortalidade é um género de desejo, personificado por figuras monstruosas geradoras de horrores e de males, que faz naturalmente parte do património arquetípico da humanidade. Por outras palavras, o desejo da imortalidade representa um dos arquétipos mais vivos do imaginário coletivo, tanto mítico como cultural, de todos os tempos. Um ideal utópico que aparentemente parece sempre tão perto, mas sempre tão distante do comum dos mortais pela simples razão que a imortalidade é, como os grandes mitos e as religiões do Livro nos ensinaram, uma qualidade própria dos deuses senão mesmo do divino.

Drácula na sua condição de criatura teriomórfica (Gilbert Durand), provocadora de um horror avassalador, que personifica o mal, também não deixa de ser uma criatura sedutora e suscitadora de múltiplas interrogações e questionamentos. Interrogações que se estendem aos confins da condição humana conduzindo o sujeito a questionar-se sobre os seus limites. O conde tinha tanto de tremendo como de fascinante devido precisamente ao seu estado entre a vida e a morte. Era como um entredois flutuante entre duas condições de ser: a catábase e a anábase. Estes termos parecem dar o ritmo adequado da natureza de Drácula que vivia entre o seu retiro diurno e os seus voos noturnos. Numa espécie de

ritmo transfigurado, o vampiro, na sua qualidade de figura mítica, ao levantar a questão simbólica em si ergue diante de nós a figura do “impensável”: objeto obscuro de um saber complexo e interrogante.

2.1 O Conde que veio da antiga Valáquia, hoje Transilvânia, para viver como um mito

Este ponto assim se inicia: era uma vez um conde vivo-morto, chamado Drácula, que chegou a Whitby (Inglaterra) no meio de uma tempestade e envolto num forte manto de nevoeiro. Vinha dentro de um caixote de terra, e quando a escuna *Demeter* encalhou o conde vampiro transformou-se num cão. E se no alto mar se alimentou do sangue dos marinheiros, em terra rapidamente procurou saciar-se com o sangue feminino:

verificou-se que a escuna é russa, de Varna, e se chama *Demeter*. Navegava com lastro de areia, tendo apenas um pequeno carregamento constituído por um certo número de grandes caixotes de terra. [...] mas o mais estranho de tudo, no instante em que a costa foi tocada, um cão imenso surgiu no convés, como se atirado pela colisão, e, correndo para a frente, saltou da proa para a areia. Indo direito para o penhasco íngreme, onde o cemitério paira sobre a viela que vai dar ao molhe oriental [...] (Stoker, 2014, p. 86, 88).

Desde logo, importa afirmar, como já o enunciamos na nossa introdução, que Drácula, não se esgota de todo no chamado “mito literário” (Fierobe, 2005, p. 14), ainda que este conheça um grande sucesso e posteridade, pela simples razão da sua figura mítica transcender, quer os vários géneros literários (romance histórico, ciência ficção, literatura infantil, etc.), quer o personagem histórico, Vlad Tepes, O Empalador, que viveu na Idade Média, reinando na Valáquia, entre os anos de 1456 e 1462 (Cazacu, 1996, 2008, 2011, p. 117-174; Boia, 2005, p.21-33)¹². Deste modo, Drácula assume o estatuto de mito porque é transpessoal, universal e transhistórico-cultural e, como tal, é arquetípico no sentido que é radicalmente exemplar no modo como dá conta, como já o dissemos no princípio, de um

dos maiores desejos e obsessões da humanidade de sempre – o da imortalidade: “Ela [a figura do vampiro] exprime o desejo louco de eternidade daquilo que é para o ser humano o escândalo supremo: a morte” (Bozetto; Marigny, 1997, p. II). Para exprimir este tipo de desejo, o mito de Drácula narra um conteúdo que, no nosso caso, corresponde ao próprio romance de Bram Stoker; possui uma estrutura e função próprias, além da natureza da sua substância simbólica implicar um valor pragmático e filosófico de uma amplitude que dá sempre que pensar (Durand, 1984, p. 64; Eliade, 1999, p. 1392-1397; Gurdorf, 1984, p. 57-86, p. 303-352; Wunenburger, 1998, p. 110). Neste contexto, importa sublinhar que a história e o mito, no caso de Drácula, se entrelaçam, visto que este mito encontra as suas raízes históricas em três figuras históricas: em Vlad III (1431-1476), Príncipe da Valáquia, conhecido também por Vlad, o Empalador (em romeno: *Vlad Tepes*); na condessa “sanguinária” chamada Erzsébet Bathory (1560-1614) e noutra personagem sinistro chamado Gilles de Rais (1400-1440). O denominador comum a estas três figuras sinistras é o seu gosto sinistro e macabro pelo sangue das suas vítimas: Vlad III comprazia-se no meio do sangue de homens, mulheres e crianças; Erzsébet Bathory bebia e banhava-se no sangue de dezenas de mulheres jovens e Gilles de Rais bebeu o sangue de centenas de crianças (Guérin, 2003, p. 91-93)¹³.

A conjunção destas três personagens sinistras conferiu à figura de Drácula do romance de Bram Stoker o seu carácter diabólico e horripilante. Se a este carácter acrescentarmos os elementos do décor sombrio da Transilvânia e dos Cárpatos, onde Stoker situou o castelo do Drácula, e, muito especialmente, a figura sinistra e hedionda do conde Drácula com todos os seus poderes, nomeadamente de metamorfose (lobo, morcego, qualidade de aumentar e de diminuir etc.), as suas limitações, a sua adoração pelo sangue, que bebia das suas vítimas particularmente femininas e belas, assim como a trilogia do crucifixo, da hóstia sagrada, e da água benta, além da sua relação com o mundo infernal teremos então pistas suficientes para encararmos Drácula como um mito. Por outras palavras, este mito foi elaborado modelado pela tradição histórica, literária, popular na base, como atrás o dissemos, das ações cruéis e sanguinárias extraordinárias cometidas por Vlad Tepes (o personagem histórico enquanto tal), nomeadamente contra os húngaros, da condessa “sanguini-

nária” e do assassino de crianças inocentes¹⁴ e na sua relação com chamado “inframundo” (*l’Immonde* em francês e *Underworld* em inglês)¹⁵ ou, se se quiser, com o “mundo infernal”, o “nundo das trevas” (reino de Hades: o deus do mundo inferior e dos mortos): “O *drac*, é o diabo, é o Satanás. É a razão de Vlad Dracul e seu filho, Vlad o Empalador, dito Drácula, fazerem pensar no Inframundo” (Boia, 2005, p. 25). Daí o Drácula histórico ser encarado como uma lenda gótica de um vampiro é um passo, ainda que esta passagem se opere na maior complexidade (Ermida, 2015; Bozzetto, 2015, p. 167-174). O Príncipe da Valáquia entrou no imaginário coletivo transfigurando a mera realidade histórico-social do homem comum para aceder ao estatuto de um herói universal e transhistórico-cultural (Campbell, 2007). Drácula não é um herói apolíneo e luminoso, à semelhança de Teseu ou de Hércules (estruturas heroicas do imaginário do regime diurno na classificação de Gilbert Durand), mas é um herói místico (estruturas místicas do imaginário do regime noturno na classificação de Gilbert Durand) o que significa noturno e, neste sentido, uma espécie de filho de Hades (Séchan, 1963, p. 2203; Lévêque & Séchan, 1990, p. 117-129)¹⁶:

A essência diabólica do vampiro, o caráter maniqueísta desta luta desigual são reforçadas pela permanência, em filigrana, de um combate simbólico entre luz e trevas. Esta ideia recorrente através das idades é reveladora do aspeto cristão do mito que prolonga as suas raízes nas insondáveis profundezas do espírito humano, entre as esperanças e os medos fundamentais instintivos e eternos. Ora o vampiro é um ser da noite, e a luz, símbolo do poder e da pureza do Criador, encarna o limite dos seus poderes que devem cessar, como os de todos os seres maléficos, com a primeira claridade do amanhecer (Guérin, 2003, p. 99).

Com este estatuto não pertence mais à história dos homens mortais: ele move-se num tempo e num espaço outros que não aqueles que medem a história comum. Por isso mesmo é que Vlad Tepes deixou a sua mera condição humana heroica para tornar-se um vampiro e, como tal, imortal numa espécie de terra de ninguém, a das trevas, ao contrário dos heróis míticos tradicionais (os gregos por exemplo) que têm o privilégio concedido pelos deuses de repousar na Ilha dos Bem-aventurados, Ilhas Afortunadas ou nos Campos Elísios (Comte, 1993).

Drácula, recentemente transformado em herói romântico por Francis Ford Coppola no seu filme sobre o vampiro, seduz mais que aterroriza assumindo-se mesmo como um herói romântico (Menegaldo, 1999, p. 106-111):

Num mundo como o nosso, onde perdemos as certezas do passado, onde as noções de bem e de mal são muito relativas, Drácula tornou-se um herói tal como hoje em dia os amamos, não sendo necessariamente bom, mas com o qual nos podemos identificar, ou seja, uma criatura ambivalente e complexa, um vez que representa os nossos próprios limites e contradições (Marigny, 1999, p. 67, ver também p. 62-66).

Nos nossos dias, os vampiros possuem doravante a palavra e podem-nos dizer aquilo que eles ressentem. Nós descobrimos, entretanto, que são por vezes seres sensíveis, capazes de amar e de sofrer. [...] O vampiro tornou-se um ser próximo de nós, que podemos compreender e que não julgamos mais de modo sumário na medida em que nos podemos identificar com ele (Bozetto; Marigny, 1997, p. XII).

O lado sedutor do Drácula aparece como uma espécie de “avatar de Don Juan, a par da sua elegância aristocrática e da sua sedução irresistível” (Menegaldo, 1999, p. 94, 102-106). Por outras palavras, é uma figura ambivalente, na sua alteridade monstruosa (1999, p. 98-102)¹⁷, que associa beleza e fealdade, atração e repulsa. Neste contexto, Drácula aparece aos olhos das suas vítimas como uma espécie de criatura monstruosamente sedutora. Ou seja, é uma personagem ao mesmo tempo irresistivelmente sedutora e terrífica (atente-se à natureza oximórica desta frase):

Com um sorriso trocista, pousou-me uma das mãos no ombro e, agarrando-me com força, desnudou-me a garganta com a outra, dizendo: ‘Primeiro, um pequeno refresco como recompensa dos meus esforços. É melhor ficar imóvel. Não é a primeira vez, nem a segunda, que as suas veias me acalmam a sede!’ Eu já estava atordoada e, por muito estranho que pareça, não queria fugir dele. Suponho que isso faz parte do seu temível poder, quando toca a sua vítima. E, oh, meu Deus, meu Deus, tem piedade de mim! Ele encostou à minha garganta os seus lábios asquerosos! [...] – Senti que as forças me abandonavam e estava quase a desfale-

cer. Não sei quanto tempo aquela cena horrível durou, mas pareceu ter passado muito tempo até que ele retirou a sua boca horrível, asquerosa e zombeteira. Vi gotejar dela sangue fresco! (Stoker, 2014, p. 311-312).

É precisamente devido a este tipo de ambivalência que a figura de Drácula marca o imaginário coletivo do leitor e do espetador de cinema e de teatro: “Drácula tornou-se no século XX um mito verdadeiro que o cinema e a literatura perenizaram” (Marigny, 2005, p. 10). Um mito verdadeiro no sentido que ele é pregnante simbolicamente, ou seja, que, pela sua narrativa, constelada de arquétipos e de símbolos, trata e ensina temas fundamentais para a humanidade do passado, do presente e do futuro: “Reunião de dois mitos complementares, *Fausto* e *Don Juan*, ele representa os dois maiores fantasmas da humanidade: a imortalidade (*Fausto*) e a sedução incomparável (*Don Juan*)” (Pozzuoli, 2005, p. 13). Neste contexto, Drácula, enquanto vampiro, é uma figura mítica e as questões sobre as quais este tipo de figura versa têm a ver com o “sentido da vida, da morte e do amor” (Bozetto; Marigny, 1997, p. I). A figura mítica de Drácula, como se aceita, versa sobre os temas fundamentais da vida e da existência, ainda que temas como os da sexualidade e da sedução (Eros), da contaminação através do sangue (os casos da toxicomania, da hepatite e do HIV), da violência, da luta entre o bem e o mal, da xenofobia, entre outros, não sejam de somenos importância (Marigny, 2003, p. 109-208, 225-266, 267-268).

A este respeito, poderíamos dizer que quer a imortalidade quer a sedução exerciam uma forte atração no imaginário coletivo da sociedade vitoriana, sujeita a códigos morais e modelos comportamentais restritos, assim como acontece hoje, ainda que de um modo diferente, como se entende. A razão disso é que os pares mortalidade/imortalidade e amor/sexo (sedução-animalidade) sempre constituíram grandes interrogações e preocupações humanas de fundo. Se associarmos a estes dois temas um conjunto de sentimentos variados, que a figura de Drácula desperta em cada um de nós, tais como o facto de ele ser maquiavélico, diabólico, patético, solitário, perigoso, sedutor, perturbador, entre outros atributos, podemos então afirmar que Drácula é um símbolo universal das profundezas da alma humana: “Ele é completo porque simultaneamente é o símbolo dos nossos medos e das nossas inibições, assim como o é das nossas aspirações mais secretas, dos nossos

desejos escondidos, das nossas cobardias profundas como das nossas coragens possíveis” (Pozzuoli, 2005, p. 13). Mas, particularmente, é símbolo da morte e da vida que procura ser eterna. Daí o seu fascínio e o seu lugar definitivamente assegurado no seio do imaginário coletivo dos povos do mundo.

2.2 Da morte e da vida: o fascínio pela figura de Drácula

Drácula, com todos os seus atributos, torna-se simultaneamente temido e sedutor aos olhos das suas vítimas, veja-se, por exemplo, os casos de Lucy Westenra e de Mina Harker (Stoker, 2014, p. 311-312) que nos leva a pensar que a relação de Drácula com as suas vítimas é complexa e problemática porque ambivalente: dominador-dominada; amor-ódio; vida-morte, desejo-repulsão... Deixando a pobre Mina Harker num estado de culpabilização desesperante, ao ponto dela dizer:

Oh!, meu Deus! Meu Deus! Que fiz eu? Que fiz eu para merecer destino semelhante, eu que tentei permanecer no caminho reto durante todos os dias da minha vida? Deus tenha piedade de mim! Que ele baixe o seu olhar sobre a minha pobre alma que está sujeita a um perigo maior do que a morte. E misericórdia para aqueles que a estimam! (p. 312).

Mas pensamos que, no fundo, se trata de uma relação muito particular, ou seja, de amor cruelmente dominadora e castradora, e porquê? Lembramos, a este respeito, que Jonathan Harker escreveu no seu *Diário*, na madrugada de 16 de maio aquando do seu encontro com as mulheres vampiro (lembrando *The brides of Dracula* [1960] de Terence Fischer), as seguintes palavras: “– Tu nunca amaste! Nunca amas! [disse a loura com olhos cor de safira ao Conde] [...] Depois o conde virou-se, após olhar atentamente para o meu rosto [o de Jonathan], e disse num murmúrio: – Sim, também sou capaz de amar. Vocês sabem-no pelo passado. Não é assim?” (p. 45). E a prova que o era foi aquilo que o Conde fez quer com Lucy, quer com Mina, ou seja, tornou-as suas amantes pelo batismo do sangue: “[Drácula diz a Mina Harker] E a senhora, a mais bem-amada de todos eles, é agora minha:

é carne da minha carne, sangue do meu sangue, parente dos meus parentes, minha adega abundante durante algum tempo, e mais tarde minha companheira e ajudante” (p. 298), são as palavras escritas no *Diário* do Dr. Seward, datadas de 3 de outubro.

Por isso, tornava-se, mais do que nunca, urgente que os amigos de Mina o encontrassem e o matassem a fim de impedir que Mina se tornasse, para a eternidade, numa das suas servas, esposas ou amantes: “Aquele terrível batismo de sangue que lhe deu torna-a livre de ir ao encontro dele em espírito como o fez até agora nos seus momentos de liberdade, quando o Sol nasce ou se põe” (p. 374). O Professor van Helsing estava tão determinado a matar Drácula, causador de infecção que tornará as suas vítimas iguais a ele, ou seja, mortos-vivos, que falou a Mina – *Diário* de Mina datado de 5 de outubro – nestes termos:

Isto não pode acontecer! Jurámos juntos que não. Por isso nós somos os ministros da própria vontade de Deus: que o mundo e os homens por que morreu o Seu Filho não serão entregues a monstros cuja existência O difamaria. Ele já nos permitiu redimir uma alma [a de Lucy], e partimos como cavaleiros da Cruz de antigamente para redimir mais. Como eles viajaremos em direção ao nascer do Sol e, como eles, se cairmos, caímos por uma boa causa (p. 349).

Quando Mina pergunta ao Professor van Helsing “– Mas porque precisamos de continuar a procurá-lo se ele [Drácula] já se afastou de nós?” a sua resposta não se fez esperar:

– Porque minha querida senhora Mina, agora mais do que nunca devemos encontrá-lo mesmo que tenhamos de segui-lo até às portas do inferno? Ela empalideceu ao perguntar timidamente: – Por quê? Porque – respondeu solenemente – ele pode viver durante séculos, e a senhora é apenas uma mulher mortal. Devemos temer agora o tempo já que ele lhe deixou essa marca na garganta. Tive apenas tempo de a apanhar enquanto ela caía para a frente desmaiada (p. 341-342).

A marca na garganta era o símbolo diabólico da infecção produzida pelo vampiro queurgia urgentemente combater. Quando Mina perguntou novamente ao Professor van

Helsing (símbolo do herói: regime diurno do imaginário – estruturas heroicas)¹⁸ se era realmente necessário perseguirem o conde (símbolo do monstro: regime noturno o imaginário – estruturas místicas)¹⁹ a sua resposta não se fez esperar:

– Sim, é necessário, necessário, necessário! Por si em primeiro lugar e depois pela humanidade. Esse monstro já fez muito mal no curto espaço em que se encontra, e no curto tempo que decorreu quando era apenas um corpo que estava apenas a procurar a sua medida na escuridão e na ignorância. [...] Ele infetou-a, oh, desculpe, minha querida, eu ter de dizer tal coisa, mas é pelo seu bem que falo. Ele infetou-a com tal sagacidade, que mesmo que ele não faça mais nada, só tem de continuar a viver, a viver à sua doce maneira de sempre e, assim, quando chegar a altura, a morte, que é o destino comum do homem e sancionado por deus, torná-la-á igual a ele. Isto não pode acontecer! Jurámos juntos que não (p. 349).

Se a resposta do Professor van Helsing não deixava nenhuma dúvida que seria preciso matar Drácula, contudo a tarefa afigurava-se deveras difícil, complexa pelas mais variadas razões. Uma das principais é que o conde é um vampiro de expressão infernal dotado de um “tremendo poder [...] e velocidade diabólica” (p. 321 e 333)²⁰, ou seja, é um “inimigo forte e astucioso” (p. 326). Daí que encontrá-lo, capturá-lo e matá-lo, de acordo com o ritual adequado em tudo semelhante àquele usado em Lucy, jamais seria algo de fácil. Além disso, o conde a caminho do seu castelo estaria certamente protegido pela sua guarda pretoriana humana – os ciganos comandos pelo seu chefe que era “um homem de aspeto impressionante, que montava a cavalo como um centauro” (p. 408). A este respeito, leia-se aquilo que Mina Harker escreveu no seu *Diário*, de 30 de setembro, onde o Professor Van Helsing explicou aos seus amigos – Dr. Seward, Jonathan, à própria Mina, Sr. Morris e Lord Godalming – que

O *nosferatu* não morre como as abelhas, quando espetam o ferrão. É muito mais forte e devido a isso tem muito mais poder para fazer o mal. Este vampiro que se encontra entre nós é tão forte pessoalmente como vinte homens. Tem uma inteligência mais aguda que a dos mortais pois foi

crescendo através dos tempos. Tem ainda a ajuda da necromancia que, como indica a sua etimologia, a adivinhação mediante a consulta aos mortos, e todos os mortos de que possa aproximar-se estão às ordens dele. É cruel, e, mais do que cruel, é um demónio empedernido sem coração. Ele pode, sem limitações, aparecer e desaparecer à sua vontade, quando e onde e em qualquer das formas que lhe são próprias. Pode dentro dos seus limites, comandar os elementos, a tempestade, o nevoeiro, o trovão. Pode comandar todas as coisas menores, o rato, a coruja, o morcego, a traça, a raposa e o lobo. Pode crescer ou tornar-se pequeno. E, por vezes, pode desaparecer e ficar invisível. Como podemos então levar a nossa luta para o destruir? Como iremos descobrir o seu paradeiro e, tendo-o descoberto, destruí-lo? Meus amigos, temos uma difícil tarefa pela frente. [...] O vampiro continua a viver, e não pode morrer simplesmente por causa da passagem do tempo. Pode fortalecer-se quando tem a oportunidade de se alimentar do sangue dos seres vivos. Ainda mais: vimos entre nós que ele pode rejuvenescer. Que as suas faculdades vitais se tornam mais poderosas e parecem refrescar-se quando tem provisão suficiente de sangue humano. Mas ele não pode prosperar sem esse regime. Não come como os outros. Nem o amigo Jonathan, que viveu com ele durante semanas, o viu comer, nunca! Ele não projeta qualquer sombra, não se reflete nos espelhos, como Jonathan também observou. Tem a força de muitos nas suas mãos, testemunho igualmente de Jonathan, quando fechou a porta contra os lobos e quando o ajudou a sair da diligência. Pode transformar-se em lobo, como deduzimos pela chegada do barco a Whitby, quando esventrou o cão, pode ser morcego, como a senhora Mina o viu na janela de Whitby, como o amigo John o viu voar da casa aqui do lado e como o meu amigo Quincey o viu da janela da menina Lucy. Pode aparecer envolto em nevoeiro que ele próprio cria, aquele nobre comandante do navio provou-o, mas, pelo que sabemos, a distância que pode atingir este nevoeiro é limitada, e apenas existe à volta dele. Vem nos raios do luar na forma de pó elementar, como também Jonathan viu naquelas irmãs no Castelo de Drácula. Ele torna-se muito pequeno: nós próprios vimos a menina Lucy, antes de estar em paz, esgueirar-se através da frincha da porta do túmulo. Pode, depois de encontrar o caminho, sair ou entrar em qualquer lado, por mais fechado ou até fundido pelo fogo, soldadura, como vocês lhe chamam. Consegue ver no escuro, que não é pequeno poder, num mundo meio escondido da luz. [...] Ele pode fazer tudo isto, porém não é livre (p. 256-259).

No entanto, apesar de todo o seu poder, Drácula também tem as suas fragilidades ou limitações²¹, tal como se pode ler nas palavras do Professor Van Helsing aos seus amigos, Dr. Seward, Jonathan, Mina, Sr. Morris e Lord Godalming, registadas por Mina Harker no seu *Diário* datado de 30 de setembro:

Ele pode fazer tudo isto [refere-se às suas capacidades e poderes demoníacos], porém não é livre. Melhor, é até mais prisioneiro que o escravo das galés, que o louco na sua cela. Não pode ir onde quer; ele, que não faz parte da natureza, tem no entanto de obedecer às suas leis. Porquê, não sabemos. De início, não pode entrar em qualquer lado sem que algum habitante da casa o convide primeiro, apesar de, seguidamente, poder fazê-lo à sua vontade. O seu poder acaba, como todas as coisas malignas, ao chegar o dia. Só nalgumas ocasiões pode gozar de uma certa margem de liberdade. Se não estiver no local que lhe está determinado só pode mudar ao meio-dia ou no momento exato do nascer ou pôr-do-sol. São coisas que soubemos e porque podemos inferir destes nossos relatos. Assim, apesar de poder agir à sua vontade dentro dos seus limites, quando se encontra na terra do seu país, no seu caixão, no seu inferno, num lugar profano, como vimos quando ele se dirigiu ao túmulo do suicida de Whitby, outras vezes só pode mudar quando chega o momento. Também se diz que ele só pode atravessar água corrente no momento da maré baixa ou da maré alta. Além disso, há coisas que o afetam e para as quais não tem poder, como os alhos, que já conhecemos, e coisas sagradas, como este símbolo, o meu crucifixo, que tem estado entre nós mesmo agora enquanto decidimos. Contra elas não pode nada, mas na sua presença foge para longe e guarda silêncio com respeito. [...] O ramo de rosa-silvestre que se coloca sobre o seu caixão impede-o de sair de lá. Uma bala consagrada disparada contra o seu caixão mata-o de tal forma que fica verdadeiramente morto; quanto a atravessá-lo com uma estaca de madeira ou a cortar-lhe a cabeça, isso também o faz repousar para sempre. Vimo-lo com os nossos próprios olhos. [...] Mas ele é inteligente (p. 259-260).

Também no “Diário Fonográfico do Dr. Seward, narrado por Van Helsing”, se lê sobre a sua fragilidade:

Ele é inteligente, oh, muito inteligente. Percebeu que tinha perdido o jogo aqui, e decidiu regressar a casa. [...] Esta criatura que perseguimos levou centenas de anos a vir até Londres e, no entanto, num só dia, quando soubemos das suas andanças, fizemo-lo fugir daqui. Ele tem limitações, embora tenha o poder de desencadear muitos males e não sofre como nós (p. 344).

Na sua qualidade de vampiro cristaliza em cada época as angústias mais viscerais e os fantasmas mais inconfessáveis (Marigny, 1999, p. 21, 57-58)²², assim como simboliza a “alteridade detestada” (1999, p. 60-62)²³. Porque Drácula, ao ser detestável, brutal, malévolo e perverso (1999, p. 63), está igualmente falando de nós e para nós lembrando, no fundo, o nosso lado obscuro (o arquétipo da *Sombra* diria Jung): “Ele representa também o aspeto da alteridade no sentido de que ele é ao mesmo tempo nós mesmos e o nosso contrário absoluto” (Pozzuoli, 2005, p. 13). Drácula simboliza uma alteridade monstruosa porque representa o medo do desconhecido, do pecado e da desordem com consequências nos planos ético, religioso, clínico e sociopolítico²⁴: “– O conde é um criminoso e do tipo criminoso. Assim o classificariam Nordau e Lombroso, e *qua* criminoso tem um espírito imperfeitamente formado. [...] Assim foi para Londres, para invadir um novo país” (Stoker, 2014, p. 373). Numa palavra, Drácula representa uma figura do Outro monstruoso: “Stoker faz dele um emblema do mal absoluto, irredutível, e insiste no sentimento de horror, e mesmo de terror, que ele inspira à partida às suas vítimas” (Menegaldo, 1999, p. 98). Este tipo de alteridade monstruosa é, aliás, evidenciada pelo conde Orlok no filme de Murnau intitulado “Nosferatu, o Vampiro”, onde a monstruosidade aparece como

disformidade e animalidade grotesca (silhueta descomunal, extrema magreza, crânio calvo, orelhas pontiagudas, dentes proeminentes, mãos e unhas desmesuradamente longas); presença fantasmática que reforça o carácter sobrenatural de um vampiro descarnado; enfim, motivo do autómato que alterna a lentidão do movimento com a velocidade extrema (Menegaldo, 1999, p. 98).

Encarnação do Mal absoluto, espécie de Anticristo, de um Deus invertido para os vitorianos e para o homem de sempre na medida em que Drácula personifica a imagem de uma criatura forte, inteligente, misteriosa e demoníaca que suscita o horror, enfim, é um “louco de Deus”, para empregar aqui a expressão do Dr. Van Helsing (Stoker, 2014, p. 131): “e podemos preparar o nosso plano de batalha contra este terrível e misterioso inimigo” (p. 255). O Conde é um espírito maligno cuja presença é indicada pelo adejar das asas, por um grande morcego²⁵, pelo uivo do lobo e obviamente pelas marcas de picadas da garganta perfurada²⁶. Gilles Menegaldo dele salienta que: “É um monstro que só pode suscitar medo e horror, um ser híbrido e nefasto, um morto-vivo que pertence ao mundo do pesadelo e das trevas” (1999, p. 10). Drácula manifesta-se por aquilo que é, e também por aquilo que suscita na mente e nos corpos das suas vítimas, levando-as a um tipo de loucura cruel e sem alegria:

Parece que a tripulação [de *Demeter*] foi tomada por uma espécie de loucura antes de entrar no mar alto e que o seu estado mental se foi agravando durante a viagem. [...] Ele [Jonathan Harker] teve um choque terrível, é o que diz o nosso médico, e no seu delírio as suas divagações têm sido terríveis, sobre lobos e veneno e sangue, sobre fantasmas e demónios, e temo de dizer de quê (Stoker, 2014, p. 89 e 108).

O Conde é, na verdade, uma criatura desafiadora das leis naturais e dotada de grandes poderes de ação e de transformação, ainda que não invencível²⁷, visto que

Domina o espaço e o tempo por meio da sua velocidade e do seu estatuto de imortalidade. É dotado de uma força física considerável, bem como, à semelhança do diabo, de poderes hipnóticos. É capaz de transformar-se em diferentes criaturas, de tomar a aparência de uma bruma e de se esgueirar por debaixo de uma porta. Domina os elementos, desencadeia a tempestade, aumenta o poder do vento e das ondas. Exerce também a sua autoridade sobre certos animais: o lobo e os ratos, que convoca a seu bel-prazer (Menegaldo, 1999: 95).

A acrescentar a todos estes atributos importa não esquecer, contudo, que a personagem de Drácula é desprovida de imagem especular, ou seja, não projeta qualquer tipo de sombra e por isso não se reflete no espelho (Aguerre, 1999, p. 126-129). O conde odeia os espelhos, tal como Jonathan Harker pôde escrever no seu *Diário* no dia 8 de maio:

Prendera na janela o meu espelho de barbear e estava a começar a fazer a barba, quando de súbito senti uma mão no ombro e ouvi a voz do conde dizer: – Bom dia. Sobressaltei-me, pois intrigava-me não o ter visto, uma vez que todo o aposento atrás de mim estava refletido no espelho. Com o susto, cortei-me ligeiramente com a navalha, mas na altura não reparei. Tendo respondido à saudação do conde, tornei a olhar para o espelho, para ver como me enganara. Desta vez, não podia haver engano, pois o homem estava junto de mim e eu podia vê-lo por cima do ombro. Mas a sua imagem não estava refletida no espelho! Todo o quarto, atrás de mim, aparecia no espelho, mas não havia sinal de homem algum, a não ser eu. [...] Depois agarrando no espelho prosseguiu: – E foi este maldito objeto o causador de tudo! É um ridículo instrumento da vaidade humana. Fora com ele! E, abrindo a pesada janela, atirou o espelho, que se desfez em mil pedaços, para as pedras do pátio lá em baixo. Depois retirou-se sem dizer palavra (Stoker, 2014, p. 31-32).

O que pretendemos dizer é que o vampiro não deixa reflexo no espelho: “A imagem de Drácula está portanto ausente de qualquer espelho. O corpo assim desprovido de reflexo apresenta-se como defeituoso. Alguma coisa caiu que deixa sobre este corpo um lancinante sentimento de estranheza” (Aguerre, 1999, p. 126; Pozzuoli, 2005, p. 226). Mais ainda, quando Drácula recusa o espelho não significará essa mesma recusa que ele, de algum modo, já sabe que é um ser despojado de alma e que o seu corpo não é mais do que uma pálida sombra? Assim sendo, assume-se, e disso tem consciência, como um maldito errante. O significado disto é que o corpo do vampiro é reenviado somente a si próprio, deixando-o com um sentimento da mais completa solidão. Podemos, então, afirmar que Drácula, desprovido de imagem especular (1999, p. 126-129), paga muito caro a sua promessa de imortalidade porque nunca escapando ao desejo impetuoso de sugar incessantemente as suas vítimas, e cada vez mais em maior número, acaba por amar e nunca poder ser ama-

do na medida em que sugando-lhes o sangue acaba por matar o seu objeto de desejo, até mais do que isso, apodera-se da alma das suas vítimas. Deste modo, o seu revés do amor é eterno à semelhança da sua pretensa imortalidade porque em certas circunstâncias e de acordo com determinados procedimentos podem ser mortos, tal como Lucy Westenra²⁸. A solidão marca-o, à semelhança do lugar vazio no espelho, porquanto Drácula ao não se ver ao espelho é como se não existisse. Por isso, compreender-se que “O lugar vazio no espelho esvazia o sujeito da sua substância” (Aguerre, 1999, p. 137; 1977, p. 27-32). Drácula esvaziado, esventrado pela sua não imagem desespera-se na sua solidão e esta impele-o incessantemente a procurar novas vítimas, novos objetos de desejo encontrados e perdidos (Roger, 1985, p. 121-140)! Do exposto, e em síntese, podemos salientar que Drácula era uma “criatura cruel e orgulhosa que se tornou vampiro para desafiar Deus e triunfar sobre a morte” (Marigny, 1999, p. 48, 47-51), ainda que o seu lado sedutor não possa de todo ser esquecido, bem como a sua polimorfia (Drácula pode transformar-se em morcego, em lobo, até mesmo em nevoeiro), e a ausência de imagem especular.

Ainda que aceitando que uma das qualidades principais do Drácula seja o de metamorfosear-se, que aliás será objeto de análise na nossa terceira parte, não podemos também deixar de realçar o papel que o sangue assume na vida do Conde e cujo papel será igualmente abordado na terceira parte do presente capítulo. A este respeito, é pertinente recordar a história sombria da condessa húngara Erzsébet Báthory que bebia sangue, e nele se banhava, para preservar eternamente a sua juventude e beleza:

Na verdade, ela devia utilizar frequentemente o sangue das suas vítimas como uma espécie de elixir da eterna juventude... Porque [...] ela gostava principalmente de tomar banhos de sangue, mesmo de duches de sangue escapando-se por todos os orifícios de tortura das suas vítimas. E esta chuva de sangue (que fazia dela um vampiro *sui generis*) deveria conservar-lhe a beleza e a juventude perpétuas. Ela devia-lhe permitir atingir, assim, o mito da juventude sem velhice e da vida sem morte. [...] Alguns testemunhos dizem que ela tinha, gravada na sua máscara mortuária, conservado, de modo surpreendente, uma beleza surpreendente... Aquilo que alguns interpretaram como um sinal de juventude eterna e da eficácia dos banhos de sangue de outrora (Buican, 1993, p. 101-103 e 108)²⁹.

Aliás, de acordo com Raymond T. McNally (1983), foi esta condessa que certamente terá inspirado Stoker para escrever o seu Drácula como um conde vampiro. O Drácula do romance gótico³⁰ de Stoker mais do que morder, ele suga para re-viver e rejuvenescer-se porque, nas palavras de Renfield, “– O sangue é a vida! O sangue é a vida!” (Stoker, 2014, p. 153). Assim, não pode também ser comparado a um ogre porque o vampiro não devora, apenas suga o sangue das suas vítimas seduzidas ainda que não abandonadas. Daí podermos afirmar que o vampiro está dominado pela pulsão oral, correspondente ao estágio oral freudiano, em que o prazer, ao estar concentrado na boca, obriga-o a procurar a gratificação oral atacando as suas vítimas femininas previamente escolhidas (veja-se no romance de Bram Stoker o caso de Lucy Westernra e de Mina Harker). Nesta perspetiva, Drácula satisfaz o seu desejo erótico/sexual (e de vida – *Eros*)³¹ pela boca e ao fazê-lo satisfaz igualmente o seu instinto de morte (*Thanatos*) em que a simbólica do sangue desempenha um papel crucial:

Como o vampiro ataca por mordedura e sucção, a sua boca desempenha um papel essencial. [...] a boca do vampiro não tem outras funções que a de chupar e de engolir o sangue que escorre. Há um isomorfismo sexual simultaneamente masculino e feminino [o tema da androgenização coloca-se] visto que o dente penetra como um falo, e a boca engole como uma vagina. *Libestod*, segundo a fórmula do romantismo alemão: ‘o amor-morte’ (Chéné; Marigny, 2009, p. 178, 176-178).

Por outras palavras, para concretizar esta pulsão desmedida que o leva a ultrapassar, cada vez mais, todos os limites possíveis da sua existência, o Conde sobre-expõe-se e, ao fazê-lo, acaba por revelar facetas da sua figura que é sinistramente sedutora e poderosa: “Por outro lado, há sinais do seu avanço [lê-se no *Diário* do Dr. Seward, 3 de outubro]. Não só do seu poder, mas também do conhecimento que tem dele” (Stoker, 2014, p. 328, 329-330). Se beber o sangue das vítimas por sucção, que é uma das imagens de marca de Drácula do ponto de vista dos fantasmas sexuais (Chéné; Marigny, 2009, p. 176-178, 195), além de símbolo da sua própria vitalidade, elas também são, por sua vez, contaminadas pelo próprio Conde. Tornando-se, assim, necessariamente suas cúmplices na transmissão do

mal e também suas companheiras das trevas à semelhança daquelas mulheres-vampiro (as noivas de Drácula) que visitaram Jonathan Harker no castelo do Conde Drácula, tal como ele próprio narra no seu *Diário* datado de 16 de maio: “aquelas mulheres horrorosas que estavam, estão, à espera de me chupar o sangue” (Stoker, 2014, p. 47)³². O Conde estabelece com as suas vítimas, sempre do género feminino, não somente uma relação de sedução, em que a punição (do tipo sádica), o poder de dominação (do tipo Senhor-servas), a humilhação (do tipo masoquista), enfim, numa palavra, a subjugação mental (de tipo hipnótica)³³ e física, desempenham um papel fundamental, mas também de parentesco ao nível da carne, do sangue e familiar:

E a senhora, a mais bem-amada de todos eles [refere-se ao Dr. Seward, Dr. Van Helsing, Jonathan Harker, Lorde Godalming, Quincey Morris], é agora minha: é carne da minha carne, sangue do meu sangue, parente dos meus parentes, minha adega abundante durante algum tempo, e mais tarde minha companheira e ajudante. Será depois vingada, pois nenhum deles escapará à sua vontade. Mas agora tem de ser punida pelo que fez. Ajudou-os a combaterem-me. De agora em diante acorrerá ao meu chamamento. Quando a minha mente ordenar ‘Vem!’, a senhora cruzará terras e mares para cumprir as minhas ordens e, para me assegurar disso, veja o que faço! Nesse momento, abriu a camisa e com as suas longas e afiadas unhas abriu uma veia no peito. Quando o sangue começou a jorrar, prendeu as minhas mãos com uma das dele, segurando-as com força, e com a outra agarrou-me o pescoço e obrigou-me a encostar a boca à ferida, de tal maneira que eu sufocava ou tinha de engolir algum do... [...] Sei [Mina] que quando o conde me quiser ao seu lado, terei de ir. Sei que se me ordenar que vá em segredo, terei de ser astuta e não me deterá nenhum obstáculo... nem sequer Jonathan. (p. 312 e 356).

Outra passagem onde este poder é visível aparece no *Diário*, datado de 3 de outubro, do Dr. Seward em que se lê o seguinte:

Então virou-se [Drácula] para nós e disse: – Pensam que podem enganar-me, com os vossos rostos pálidos alinhados como ovelhas num matadouro. Ainda se vão arrepender, todos vocês! Pensam que me deixaram sem lugar para descansar, mas tenho outros. A minha vingança só

agora começou! Ando pela terra há séculos e o tempo está do meu lado. As vossas mulheres, que tanto estimam, já são minhas, e por intermédio delas vocês e muitos outros ainda virão a pertencer-me. Serão as minhas criaturas, para me obedecerem e para serem os meus chacais quando eu quiser alimentar-me. Bah! (p. 333).

Através das passagens citadas, constata-se que Drácula, na sua qualidade de morto-vivo, exhibe o seu poder diabólico e maligno para aumentar, em maior número, o cortejo sinistro e maligno, particularmente das suas servidoras:

Então os olhos belos da mulher [refere-se a uma das mulheres vampiro que jazia, no seu sono, num dos túmulos que van Helsing encontrou na cripta do castelo do Drácula] abriam-se e olhavam-no [a alguns homens que ousassem fazer o que van Helsing estava agora fazendo que se deixariam hipnotizar pela beleza e o fascínio da morta-viva] com amor, e a boca voluptuosa estendia-se para um beijo, e o homem era fraco. E ali ficava mais uma vítima do bando do vampiro, mais um para aumentar as horríveis e repugnantes fileiras dos mortos-vivos (p. 402).

Todo um cortejo de mortos-vivos que, através do chamado “batismo de sangue do vampiro”, procuraria contaminar o maior número possível de humanos em ordem à “criação de uma nova ordem de seres, cujo caminho conduz através da morte, e não da vida” (p. 329). Todo este esforço de contaminação causaria uma espécie de pandemia horrífica que, por sua vez, muito certamente causaria o pânico e a histeria coletiva, tal como poderia ler no *Diário* do Dr. Seward, de 5 e de 11 de outubro:

Penso que se trata de algum daquele horrível veneno que lhe entrou nas veias a começar a atuar. O conde tinha os seus próprios objetivos quando lhe deu aquilo a que Van Helsing chama ‘o batismo de sangue do vampiro’. [...] Devem lembrar-se de que não sou como vocês. Há veneno no meu sangue, na minha alma, que pode destruir-me! Que deve destruir-me, a não ser que nos venha qualquer auxílio. Meus amigos, sabem tão bem quanto eu que a minha alma está em jogo [...] (p. 351 e 360).

Aliás, foi este o principal objetivo do Conde: ter vindo para Londres com o intuito não só de aumentar o seu poder de morto-vivo pela contaminação do outro, como igualmente o de rejuvenescer-se de sangue fresco em abundância. Isso era expectável, dado Londres vitoriana de oitocentos ser o centro do mundo como se lia no *Diário* de Mina Harker, em 5 de outubro:

No seu cérebro infantil concebera desde há muito a ideia de ir a uma grande cidade. Que fez? Encontrou o lugar que mais lhe promete. Então, de maneira deliberada, prepara-se para a tarefa. Descobriu pacientemente qual a extensão da sua força e dos seus poderes. Estudou novas línguas. Aprendeu nova vida social, novos ambientes para modos antigos, política, leis, finanças, ciências, os hábitos de uma nova terra e de um novo povo que vieram a existir depois dele. A visão que teve abriu-lhe o apetite e aumentou-se o desejo. Não, ajudou-o a desenvolver o cérebro, pois tudo lhe provou o quanto tinha razão nas suas primeiras suposições. Fez isto sozinho, completamente sozinho, do túmulo arruinado numa terra esquecida! Que mais não poderá ele fazer quando o mundo maior do pensamento lhe for aberto? Ele pode rir-se da morte, como sabemos. Que pode florescer por entre doenças que matam povos inteiros. Oh, se tal ser viesse de Deus e não do Diabo, que força do bem não poderia ser neste nosso velho mundo (p. 349-350).

O que naturalmente abriria um número ilimitado de possibilidades do Conde saciar-se e multiplicar a sua corte horrífica e demoníaca: “Ele [Drácula] conseguiu, apesar de tudo, realizar o seu desejo de chegar a Londres, e foi de certeza ele que vi. Rejuvenesceu, mas como?”, palavras estas escritas, no seu *Diário*, por Jonathan Harker em 26 de setembro (p. 201). O seu rejuvenescimento faz parte integral da sua imortalidade. Daí que possamos afirmar que ele é uma das condições necessárias, ainda que não suficiente, da imortalidade do “príncipe das trevas” (Garzo, 2008, p. 71-96), havendo mais, nomeadamente o seu desejo ou paixão demoníaca por determinadas vítimas femininas, lembrando, por exemplo, Lucy e Mina Harker:

Com a mão esquerda [a de Drácula] segurava as duas mãos da Sr^a Harker, mantendo-as à distância com os braços bem esticados. A sua mão direi-

ta agarrava-a pela parte posterior do pescoço, obrigando-a a inclinar o rosto contra o seu peito. A camisa de noite branca estava salpicada de sangue, e um fio do mesmo precioso líquido escorria pelo peito nu do homem, que aparecia através de um rasgão no seu fato. [...] Os seus olhos flamejavam com paixão demoníaca: as grandes narinas do nariz aquilino e branco abriram-se e estremeceram; e os afiados dentes brancos por trás dos lábios carnudos que pingavam sangue cerraram-se, como os de um animal selvagem (Stoker, 2014, p. 306).

Neste contexto, o Dr. Van Helsing explicou no dia 29 de setembro à noite, conforme o *Diário* do Dr. Seward, aos seus companheiros:

– Antes de mais nada, quero explicar-lhes o que significa isto; vem da experiência e conhecimento dos antigos e de todos os que têm estudado o poder dos mortos-vivos. Quando se tornam assim, vem com a mudança a imortalidade; não podem morrer, mas devem continuar através dos tempos acrescentando novas vítimas e multiplicando os males do mundo, pois todos os que morrem como presas dos mortos-vivos tornam-se, eles próprios, mortos-vivos e, por sua vez, atacam os seus semelhantes [veja-se o caso de Lucy que se iniciou no ritual vampiresco mordendo e sugando o sangue virginal das crianças]. E assim o círculo vai-se alargando, como as ondas provocadas por uma pedra ao cair da água. Amigo Arthur, se tivesse aceitado aquele beijo antes de a pobre Lucy morrer, ou o outro da noite passada, quando abriu os braços para a receber, com o tempo, ao morrer, iria converter-se em *nosferatu* [lembramos o clássico filme de Friedrich Wilhelm Murnau (1922) com o mesmo nome], como lhe chamam na Europa Oriental, e continuaria a produzir cada vez mais mortos-vivos, como os que nos horrorizaram. A carreira desta desventurada menina mal começou. Aquelas crianças cujo sangue ela sugou ainda não constituem coisa grave, mas se ela continuar a viver como morta-viva, irão perdendo cada vez mais sangue e irão procurá-la, pelo poder que ela exercerá. Assim, irá chupar-lhes o sangue com aquela boca horrenda. Ma, se ela morrer de verdade, tudo cessará. Os orifícios das gargantas desaparecem, e as crianças podem continuar com as suas brincadeiras sem se lembrarem sequer do que lhes aconteceu. Mas o melhor de tudo é quando matarmos este cadáver que agora está morto-vivo ele morrerá realmente, e a alma da pobre jovem, que todos amamos voltará

a estar livre. Em vez de fazer o mal durante a noite e de se tornar cada vez mais aviltante durante o dia tomará o seu lugar entre os outros anjos (p. 231).

Por isso mesmo é que se lê no *Diário* de Mina Harker, 30 de setembro, que o Professor Van Helsing exorta os seus amigos, Quincey Morris, Lord Godalming, Jonathan, Mina e Dr. Seward, conjuntamente com ele, a serem implacáveis com o vampiro Drácula e todos eles, unindo as suas mãos, fizeram um pacto solene, pois todos eles tinham “uma verdadeira devoção a uma causa e um objetivo a alcançar que não tem nada de egoísta. Isso já é muito” (p. 258). Assim, o Dr. Van Helsing disse-lhes:

Vamos empreender uma tarefa terrível e pode haver coisas que façam tremer os mais corajosos. Porque se perdermos esta luta, com toda a certeza ele a vence. E então qual será o nosso fim? A vida não é nada. Não lhe dou importância. Mas falhar neste caso não significa apenas a vida ou a morte. É que nos tornaremos como ele. Daí em diante tornar-nos-emos seres nefandos da noite, como ele, sem coração ou consciência, que se dedicam à rapina dos corpos e das almas daqueles que mais amamos. Para nós os portões do paraíso ficarão eternamente fechados, pois quem poderá abri-los para nós? Continuaremos a existir, odiados por todos. Uma mancha no brilho de Deus. Uma flecha espetada n'Aquele que morreu pelos homens. Mas estamos perante o dever, e neste caso devemos recuar? Por mim, digo que não (p. 257).

E, como sabemos, pelo final do romance de Bram Stoker, nenhum dos membros do grupo (Jonathan Harker, John Seward, Arthur Holmwood (Lord Godalming) e Quincy Morris) recuou e quando rodearam a carroça, onde se encontrava a grande caixa quadrada, nesse preciso momento, depois de vergada a resistência dos ciganos que transportavam a referida caixa, “sulcou o ar a terrível faca de Jonathan. Gritei ao vê-la atravessar a garganta, enquanto no mesmo momento o punhal do Sr. Morris se cravava no coração [de Drácula]. Foi como um milagre, pois diante de nós e quase num abrir e fechar de olhos, todo o corpo se desfez em pó e desapareceu da nossa vista” (*Diário* de Mina Harker, 6 de novembro, Stoker, 2014, p. 410; Pozzuoli, 2005, p. 195-197).

Do exposto, vimos que o *Drácula* de Bram Stoker reúne todos os ingredientes para ser considerado um mito pregnante simbolicamente. Ele é constituído pelo mitologema da imortalidade que é uma das obsessões maiores da nossa contemporaneidade.

3. A atualidade do mito de Drácula: o mitologema da imortalidade

Nesta parte procuraremos, na base da mitocrítica de Gilbert Durand (1998, p. 245-259)³⁴, identificar diacronicamente o *mitologema*³⁵ da imortalidade no *Drácula* de Bram Stoker nas suas formas patente e latente. Seguidamente procuraremos, do ponto de vista sincrónico, refletir sobre os significados desse mesmo mitologema porquanto ele constitui um dos mitologemas poderosos do mito a par dos mitologemas da metamorfose, do sangue e dos dentes.

3.1 Leitura diacrónica e registo dos mitologemas latentes e patentes relativos à imortalidade

Pelas leituras diacrónica e sincrónica do *mitologema da imortalidade* conseguiremos elaborar uma radiografia globalmente completa que dar-nos-á um perfil do mito de Drácula (Durand, 1982, p. 76-77; 1998, p. 247). No quadro desse *mitologema* atribuiremos a maior importância aos atributos e aos verbos do que aos substantivos, pois são eles que nos colocam na pista aproximada, ou certa, do mito (1982, p. 83 e 85; 1983, p. 29; 1998, p. 250-251). Os mitemas, indicam a natureza do mito pela sua redundância significativa e que, no seu conjunto, oferecem a “lição” ou as “lições” de dado mito.

A- Leitura diacrónica dos Mitemas latentes

- a) “Pertença a uma velha família e seria terrível, para mim, viver numa casa nova. Uma casa não se torna habitável num dia e, afinal, são poucos os dias que compõem um século” (Stoker, 2014, p. 30);

- b) “Desta vez, não podia haver engano, pois o homem estava junto de mim e eu podia vê-lo por cima do ombro. Mas a sua imagem não estava refletida no espelho! Todo o quarto, atrás de mim, aparecia no espelho, mas não havia sinal de homem algum, a não ser eu” (p. 32 e 259);
- c) “Ali estava o conde, mas como se tivesse rejuvenescido. O cabelo e o bigode brancos estavam de um cinzento cor de ferro, as faces mais cheias e a pele clara parecia vermelho-rubi por baixo. A boca estava mais vermelha do que nunca, pois nos lábios havia gotas de sangue fresco, que pingavam dos cantos da boca e escorriam pelo queixo e pescoço. Até os olhos encovados e ardentes pareciam estar colocados em carne inchada, pois as pálpebras e os papos encontravam-se tumefactos” (p. 58);
- d) “– O sangue é a vida! O sangue é a vida!” [palavras de Renfield] (p. 153);
- e) “– Enquanto dormia pensávamo-la morta; agora que morreu, tem ar de quem dorme” [palavras de Van Helsing diante de Lucy recém-falecida] (p. 174);
- f) “Ela [Lucy] morreu em transe, e também em transe é uma ‘morta-viva’. Por isso é diferente de todos os outros. [...] De facto, começava a sentir repulsa na presença daquele ser, daquela morta-viva, como lhe chamara Van Helsing, e a detestá-lo” (p. 216-217);
- g) “– Não disse que estava viva [Lucy], meu amigo. Não o creio [fala Van Helsing]. Apenas digo que é possível que seja uma morta-viva [Lucy]” (p. 222);
- h) “– Morta-viva! O que quer dizer? Isto é um pesadelo ou quê? [Exclamou Arthur]” (p. 222);
- i) “Ontem vim aqui antes do pôr-do-sol, já que depois de o sol se pôr os mortos-vivos podem sair” (p. 225);
- j) “Nesse momento vimos um rosto [o de Lucy] que refletia a morte como nenhum outro antes. Se o olhar pudesse matar!” (p. 229);
- k) “[...] não podem morrer [os mortos-vivos], mas devem continuar através dos tempos acrescentando novas vítimas e multiplicando os males do mundo, pois todos os que morrem como presas dos mortos-vivos tornam-se, eles próprios, mortos-vi-

vos e, por sua vez, atacam os seus semelhantes. E assim o círculo se vai alargando, como as ondas provocadas por uma pedra ao cair à água” (p. 231).

- l) “Beije os lábios mortos se quiser, como ela desejaria se pudesse escolher. Pois já não é um diabo sorridente, uma coisa maldita para toda a eternidade. Já não é a diabólica morta-viva. É uma morta que pertence a Deus e a sua alma está com ele!” (p. 234);
- m) “O *nosferatu* não morre como as abelhas, quando espetam o ferrão. É muito mais forte e devido a isso tem muito mais poder para fazer o mal. [...] Tem uma inteligência mais aguda que a dos mortais, pois foi crescendo através dos tempos” (p. 256);
- n) “O vampiro continua a viver, e não pode morrer simplesmente por causa da passagem do tempo. Pode fortalecer-se quando tem a oportunidade de se alimentar do sangue dos seres vivos. Ainda mais: vimos entre nós que ele pode até rejuvenescer. Que as suas faculdades vitais se tornam mais poderosas e parecem refrescar-se quando tem provisão suficiente de sangue humano. Mas ele não pode prosperar sem esse regime” (p. 258-259);
- o) “Ele não projeta qualquer sombra, não se reflete nos espelhos, como Jonathan também observou” (p. 259);
- p) “[Drácula diz a Mina Harker] E a senhora, a mais bem-amada de todos eles, é agora minha: é carne da minha carne, sangue do meu sangue, parente dos meus parentes, minha adega abundante durante algum tempo, e mais tarde minha companheira e ajudante” (p. 298);
- q) “Pensei [Renfield] que ele parecia estar a dizer: ‘Dar-te-ei todas estas vidas, sim, e muitas mais, e maiores, através dos tempos sem fim, se aceitares prostrar-te e adorar-me!’” (p. 303);
- r) “Está a experimentar [palavras de van Helsing sobre o Drácula] e a fazê-lo bem e se por acaso não tivéssemos cruzado o seu caminho ainda poderia vir a ser, e será, se falharmos, o pai ou o precursor de uma nova ordem de seres, cujo caminho conduz através da morte, e não da vida” (p. 329);

- s) “No entanto, ele deseja triunfar e um homem que tem diante de si vários séculos pode dar-se ao luxo de esperar e de agir com lentidão. *Festina lente*³⁶ pode muito bem ser o seu mote” (p. 329);
- t) “Ando [diz Drácula ao grupo que o perseguia] pela terra há séculos e o tempo está do meu lado” (p. 333);
- u) “ele [Drácula] pode viver durante séculos, e a senhora [Mina Harker] é apenas uma mulher mortal. Devemos [palavras do Professor van Helsing] temer agora o tempo, já que ele lhe deixou essa marca na garganta” (p. 342);
- v) “Se o conde nos escapa desta vez, e há que ter em conta que é forte, inteligente e habilidoso, pode optar por dormir durante um século e, a seu devido tempo, a nossa querida senhora – ele pegou-me na mão – viria fazer-lhe companhia e seria como aquelas outras que o senhor, Jonathan, viu” (p. 387).

B- *Leitura diacrónica dos mitemas patentes ou manifestos*

- a) “Quando se tornam assim [mortos-vivos], vem com a mudança a imortalidade” (p. 231).

3.2 Apresentação do quadro das leituras diacrónica e sincrónica do *mitologema da Imortalidade*

Pelo *mitologema da imortalidade* se diz o mito do Drácula. Através da leitura sincrónica conseguimos compreender que essa mesma imortalidade se caracteriza como o quadro abaixo ilustra:

Mitologema da Imortalidade no Mito de Drácula

A – Leitura Diacrônica e Sincrônica dos Mitemas Latentes						B - Leitura Diacrônica e Sincrônica dos Mitemas Patentes ou Manifestos
a) Tempo eterno	b) Ausência de imagem especular	c) Rejuvenescimento	d) Morto vivo	e) Parentesco	f) Criador	a) Imortalidade
a) k) m) k) n) q) s) t) u) v)	b) e)	c) d) n)	e) f) g) h) i) l) k)	p)	r)	a)

Atendendo às características do *mitologema da Imortalidade* que resultaram da leitura sincrônica das sequências semânticas diacrônicas, selecionadas ao longo da obra de Bram Stoker, *Drácula*, podemos compreender que esse mesmo mitologema (B - a)), subsumindo os temas do sangue, dos dentes e da metamorfose, inscreve-se numa metacronia (uma espécie de tempo eterno: A - a), k), m), n), q), s) t), u) e v)), sendo aliás a característica mais redundante do mitologema, que, por sua vez, liga o mito de Drácula, por ação direta da condição imortal, à ideia mítica da “juventude eterna” que no romance de Drácula aparece sob a forma de rejuvenescimento quando o Conde está saciado de sangue da suas vítimas (A - c), d) e n)). Como imortal, Drácula é um morto-vivo, assim como Lucy (A - e), f), g), h), i), l) e k)), caracteriza-se pela ausência da imagem especular (A- b) e e)), é um criador de “uma nova ordem de seres” (A- r)) com quem naturalmente estabelece relações de parentesco (A - p)). Pelo conjunto destas características pode-se entender que o mito de Drácula possua condições ideais para permanecer vivo na atualidade e impor-se no nosso imaginário ocidental. Isso, porque ele encarna arquetipicamente o nosso medo ancestral da morte e, por extensão, outros tantos medos e angústias que povoam o homem de sempre.

3.3 Leitura e interpretação do *mitologema da Imortalidade*: a atualidade do mito de Drácula

A atualidade do mito do Drácula prende-se precisamente à sua característica de imortalidade. Terem sabido conquistar o dom de viverem como deuses, ainda que malignos, na terra para todo o sempre: “eles [os vampiros] realizam um dos nossos sonhos mais loucos que é a imortalidade. Este sonho torna-se um pesadelo desde que nós concebemos aquilo que poderia ser esta vida eterna” (Marigny, 2003, p. 218). No entanto, pode-se admitir que o dom da imortalidade pode ser mais uma maldição para aquele que a vive do que um benefício invejável. O vampiro, Drácula por exemplo, está condenado ao longo dos tempos a viver a sua mesma identidade no meio das constantes mudanças do mundo. Uma vida assim vivida é suscetível de ser encarada mais como um pesadelo, como uma pena de prisão, do que uma super-qualidade sobre-humana e quase indestrutível. A existência torna-se repetitiva, e assim a eternidade é sempre uma espécie de *déjà-vu* que pode levar ao tédio e, em última instância, à insanidade. Drácula tornou-se imortal, imutável e incorruptível, mas tudo à sua volta não parou de mudar, de se modificar como, aliás, ele pôde constatar com a sua chegada a Londres que era, na altura, o símbolo da cidade mais civilizada do mundo.

Ao contrário dos vivos, os vampiros não temem a morte, mas antes a vida errante à qual estão condenados a viver. Além disso, como no caso do Drácula, acresce a sua dependência de alimentar-se do sangue das suas vítimas femininas. Aparentemente a eternidade dos “não-vivos”, dos “não-mortos” parece algo de invejável, mas os inconvenientes dramáticos também espreitam como a sua impossibilidade de não poderem viver à luz do dia e, tal como os morcegos, penarem ao longo das noites sem fim...: “A escolha entre a vida efêmera dos mortais que nós somos e uma vida noturna que não conhecerá fim pode parecer difícil” (Marigny, 2003, p. 222). Ironicamente constata-se que se a vitalidade energética do vampiro lhe confere uma invulnerabilidade e poderes extraordinários heroicos, também é a sua fonte de maldição. Apesar disso, veja-se o caso de Drácula, os vampiros parecem

não se queixarem muito da sua eternidade o que não deixa de ser, em certo sentido, um paradoxo, talvez por estarem libertos das contingências da vida, como a morte, a pobreza, a doença, o medo etc.

Drácula, enquanto símbolo universal, atemporal e transcultural, daquilo que a nossa natureza humana tem de mais sombrio e de misterioso, sintetiza em si as interrogações, ou questionamentos, eternas e metafísicas do *Anthropos* de hoje e de sempre, que são a vida, a morte e o amor³⁷. A par destas questões fundamentais também suscita inúmeras imagens perturbadoras, tais como as dos lobos, dos morcegos, do adejar de asas, de lagartos, de cães, de sangue, de fantasmas, de demónios, etc. Também representa a imagem de um eu conquistado e libertador que quebra tabus, Drácula, condenado à eternidade, impõe-se como uma figura mítica dos tempos modernos porque polariza um conjunto de símbolos e de arquétipos³⁸ poderosos:

A universalidade e a permanência do mito do vampiro explica-se pelo facto de esta personagem ser em si mesma uma constelação de símbolos, já que evoca o que está no próprio coração da existência, o sangue, a vida, a morte, bem como o sonho de imortalidade que cada um de nós alimenta de uma forma mais ou menos consciente. Não é portanto estranho, à partida, que uma personagem como Drácula cristalice nela todos os nossos desejos, as nossas crenças e as nossas obsessões, qualquer que seja a nossa cultura, a nossa língua, o nosso *habitat* e a época em que vivemos (Marigny, 1999, p. 58)³⁹.

Pois, deixem-me contar-vos, ele é conhecido em toda a parte onde existam homens. Na Grécia antiga e na Roma antiga. Existiu na Alemanha, em França e na Índia, até no Quersoneso e na China, tão distante de nós de muitas maneiras, ele existe, e as pessoas receiam-no ainda hoje. Surgiu na esteira do guerreiro nórdico, do Huno gerado pelo demónio, do Eslavo, do Saxão, do Magiar (Stoker, 2014, p. 258)⁴⁰.

A atualidade do mito de Drácula, de vocação universal, diz-se também pelo “retorno” desse mesmo mito (Durand, 1982, p. 15-35, 1998, p. 91-118, 185-196, 2000, p. 15-46; Mardones, 2005, p. 165-190; Wunenburger, 1998, p. 109-133)⁴¹ no sentido de que ele esta-

ria como adormecido no chamado “nível fundador” da “Tópica” Digramática do social ou sociocultural (Gilbert Durand) acedendo progressivamente, ou mesmo de forma intempestiva, até ao nível dito “racional” (Durand, 1983, p. 7- 24; 2000, p. 137-162)⁴². Neste contexto, nunca é demais sublinhar que Drácula constitui-se como um dos mitos dos tempos modernos segundo Jean Marigny no seu capítulo intitulado “Um vampiro renasce das suas cinzas” (1999, p. 9-70):

É um monstro que só pode suscitar medo e horror, um ser híbrido e nefasto, um morto-vivo que pertence ao mundo do pesadelo e das trevas. Apesar disso, ao cabo de um século, não deixou de fascinar o público; cada geração vê-o com um olhar diferente e, ao longo dos anos, elaborou-se em torno deste personagem paradoxal aquilo que pode muito bem ser designado por mito dos tempos modernos. Tema de superstições de um passado há muito encerrado, Drácula integrou-se no mundo contemporâneo. Um século após a sua aparição em literatura, é mais que nunca atual, mesmo quando se está no direito de considerar que o romance que lhe deu luz envelheceu consideravelmente; mas é das obras que jamais morrem, pois deixaram na consciência colectiva uma marca indelével (1999, p. 10-11).

Se é verdade que o romance de Stoker ajudou Drácula a transformar-se num mito do século XX, foi, contudo, através do teatro e do cinema que a sua figura mítica encontrou “o lugar popular que lhe era necessário para se impor no imaginário colectivo, e foi nos Estados Unidos que esta revolução viria a efectuar-se”⁴³ (1999, p. 26). No tocante ao cinema, por exemplo, Jean Marigny escreve:

Durante a primeira metade do século XX, foi sobretudo no cinema que se elaborou o mito de Drácula. O *Nosferatu* de Murnau (1922) constituiria a primeira adaptação do romance, mas foi o cinema falado que impôs definitivamente a imagem do vampiro junto do grande público, com o Drácula de Tod Browning (1931). [...] Foi evidentemente o filme de Tod Browning que fez entrar Drácula na lenda. As duas adaptações teatrais de Drácula [as de Hamilton Deane e de John Balderston] tinham permitido ao vampiro tornar-se muito popular junto do público anglo-saxóni-

co; o filme iria celebrar a personagem pelo mundo inteiro (1999, p. 32-33; 2009, p. 145-163; McNally e Florescu, 1975, p. 139-148; Menegaldo, 1999, p. 91-117)⁴⁴.

Neste sentido, podemos afirmar que o mito de Drácula, pelos temas míticos que lhe estão associados e, particularmente, pelo *mitologema da Imortalidade* que o caracteriza substantivamente, tem condições de perpetuar-se no imaginário coletivo: “É a imortalidade intrínseca tanto do herói como do anti-herói que empresta um traço comum a estas duas imagens extremas de Drácula e de Vlad, o *Empalador*” (Florescu & McNally, 2007, p. 338). Mais, ele perpetua-se graças à potencialidade transfiguradora e mágica das imagens de grandes filmes que trataram da figura mítica de Drácula sem esquecer igualmente o contributo do próprio teatro: pelos grandes filmes e pelas grandes peças ao mito de Drácula dedicados ele tornou-se de ontem, de hoje, de sempre! Não admira pois que na obra de Céline du Chéné e de Jean Marigny possamos encontrar um capítulo intitulado “Drácula forever” (2009, p. 165-191). Nele, lemos que Drácula levanta questões eternas para o Homem de sempre, tais como as da vida, da morte, do amor, da alteridade, o tabu do sangue⁴⁵ e da própria eternidade: “Drácula cristaliza assim as duas grandes interrogações humanas, o sexo e a morte” (2009, p. 176). Neste contexto, podemos acompanhar os autores Céline du Chéné e Jean Marigny quando eles escrevem: “Encarnando as nossas reflexões sobre o medo e a morte, sobre a possibilidade de uma vida eterna e os nossos desejos sexuais, Drácula, antes de falar de vampiros, fala primeiro de nós” (2009, p. 14). Deste modo, o poder do mito de Drácula tende a possuir-nos sem nós nos darmos realmente conta dessa mesma possessão: Drácula é um mistério fascinante e tremendo⁴⁶. Um mistério da morte através da vida e da vida através da morte: Drácula, na sua qualidade de vampiro é simultaneamente um não-vivo (*unlife*), mas também um não-morto (*undeath*).

Por fim, e neste contexto, não podemos concordar com Nina Auerbach quando esta afirma, na sua obra *Our Vampires Ourselves* (1995) que a partir de 1987 o vampirismo conhece já uma certa usura e, por conseguinte, “os vampiros necessitam de um longo sono reparador. Eles despertam-se-ão como sempre o fizeram; como se gabava o *Drácula* de Stoker, o tempo joga a nosso favor” (1995, p. 92). Esta autora fala mesmo de uma certa usura no final

do século XX. Ora, Jean Marigny, no seu texto «Naissance d'une figure littéraire: de Polidori à Stoker» (2005b, p. 45-52), escreve algo fortemente encorajador sobre a permanência e a atualidade do mito de Drácula. Leiamos-lo:

Globalmente, uma das principais inovações de Stoker é de ter dado ao seu personagem de vampiro uma dimensão satânica que fazia falta nos seus predecessores. [...] No *Drácula*, pelo contrário, a ideia que o vampiro é um escudeiro de Satã está omnipresente. É aquilo que faz simultaneamente a sua força, visto que ele dispõe de poderes extraordinários (como a sua faculdade em metamorfosear-se em cão, em morcego, mesmo em nevoeiro), mas também a sua fraqueza visto que à vista de um crucifixo ou o contacto de uma hóstia consagrada são-lhe insuportáveis. Contrariamente aos seus predecessores que só fazem mal às suas vítimas diretas, Drácula é inimigo simultaneamente de Deus e da humanidade inteira. [...] Drácula visa, na verdade, a tornar-se o mestre do mundo. [...] Ele representa, portanto, simultaneamente no plano temporal o papel de Átila, na medida em que ele é o Bárbaro que vem conquistar o mundo civilizado, e no plano espiritual o de Anticristo que desafia a ordem divina e que vota a humanidade à danação. [...] Figura emblemática do mal absoluto, Drácula domina totalmente o romance, provocando no espírito do leitor simultaneamente um sentimento de terror mas também de uma certa admiração como pelo Satã de Milton. [...] É isto que faz de Drácula esta figura mítica que, um século depois da sua criação, continua a fascinar todas as gerações. [...] [aos vampiros seus predecessores, Carmilla, por exemplo] falta-lhes a majestade insolente, a determinação fria, o desprezo pelo outro e a maldade absoluta de um Drácula. O vampiro de Stoker, além disso, é um ser corajoso e determinado que, só contra todos, domina os seus adversários e se defende até ao fim. [...] Anjo da morte com uma estatura majestática, orgulhoso e solitário, Drácula é uma grande figura trágica que se junta na posteridade a esses personagens míticos que são o Judeu errante, Don Juan [no texto], mesmo o Diabo em pessoa. Enquanto os outros vampiros do século XIX caíram a maior parte deles no esquecimento, Drácula tornou-se para todos os autores que, depois de Stoker, quiseram retomar este tema, a referência indispensável. Só ele foi capaz de sobreviver à usura do tempo e ao carácter efémero da moda, e continuará a exercer uma influência sobre a literatura vindoura (2005b, p. 51-52).

Esta extensa citação de Jean Marigny mostra bem a complexidade do personagem de Drácula que só ele, devido às características atrás apontadas, conseguiu sobreviver à usura do tempo e permanecer arquetipicamente no imaginário universal como um poderoso mito de inspiração satânica que simultaneamente seduz e aterroriza todos aqueles que dele se acercam porque apesar de todas as vicissitudes, desde a sua criação por Bram Stoker, Drácula permanecerá para sempre no interior do nosso imaginário e mesmo da nossa “alma tigrada” (Gibert Durand, 1980)⁴⁷.

Conclusão

Permitindo-nos recordar as partes que antecederam esta conclusão, podemos dizer que na primeira nos interrogamos sobre a identidade do Conde Drácula (1. Quem é o Conde Drácula?) baseando-nos exclusivamente na descrição que Bram Stoker fez da sua personagem. Seguidamente, na segunda parte (2. Do mito do Drácula ou como um mistério tremendo se pode transformar em fascinante: as delícias do horror), debruçamo-nos sobre a natureza tremenda e fascinante do mito de Drácula e como as suas manifestações vampirescas podem suscitar autênticas delícias do horror. Por fim, na nossa terceira parte (3. A atualidade do mito de Drácula: o *mitologema da Imortalidade*) tratamos de mostrar Drácula através do *mitologema da Imortalidade*. Consideramos que a parte deste capítulo é mais sensível e delicada porquanto o mito de Drácula, a bem dizer, desde a sua criação pela mão de Bram Stoker (ainda que este se tenha inspirado em várias obras dedicadas ao vampirismo), nunca desapareceu totalmente do imaginário coletivo, apesar de como o notou muito pertinentemente Jean Marigny (1999, p. 9-70), ter tido momentos de deflação ou de declínio em termos de desgaste mítico (1999, p. 45-46).

Drácula, à semelhança de alguns heróis, como Hércules, Orfeu, Eneias, Dioniso e e Psique, faz o trânsito entre a descida (catábese) ao mundo inferior (o reino de Hades) e a subida (anábase) ao mundo dos humanos, dispensando mesmo a barca de Caronte. Um trânsito que de *per se* lhe assegurava um estatuto senão de herói pelo menos de criatura

imortal. Esta qualidade é, aliás, representada também pela “fonte da eterna juventude”, tão desejada e tão inquietante para o homem de sempre, particularmente para a ciência biomédica onde os temas do “trans-humanismo e pós-humanismo” se colocam⁴⁸. É toda uma temática, a da imortalidade sob todas as suas formas, que ainda vê no mito de Frankenstein o seu protótipo (Guimarães; Araújo; Ribeiro; Almeida, 2015): “É por isso que, depois das nossas pesquisas, estamos mais certos do que nunca de que, enquanto os homens não descobrirem o segredo da imortalidade física da eterna juventude, o mistério de Drácula sobreviverá” (MacNally & Florescu, 1995, p. 185)⁴⁹.

O título de um artigo de Freud, intitulado “Das Unheimlich” (1919) (“A Inquietante Estranheza”)⁵⁰, parece-nos dar bem conta da natureza do mito de Drácula e, muito particularmente, do porquê da sua atração, visto que este conceito designa aquilo que provoca uma sensação difusa de medo e de horror, como é o caso do Conde Drácula na sua condição de vampiro. Além disso, a ausência da imagem especular de Drácula provocou em Jonathan Harker um sentimento desta natureza. Aliás, Harker, depois da cena do espelho (2014, p. 31-32), escreveu no seu diário, datado de 5 de maio, “Aquilo [refere-se a não ver a imagem do Conde refletida no próprio espelho da barba] era surpreendente, e surgindo após tantas coisas, começava a aumentar a vaga inquietação que eu sentia sempre perto do conde” (2014, p. 32). Drácula simboliza um mal e uma humanidade primitiva recalcada pelo espírito científico e progressista da época (a trindade moderna da Ciência, do Progresso e da Razão) que coincide, como é sabido, com a denominada “Segunda revolução Industrial” iniciada a partir de 1870. Mal esse que deveria ser combatido pelas forças do Bem que o sábio Van Helsing bem representa. Correlativamente ao mal que Drácula simboliza convém igualmente não esquecer que o Conde é também um representante de valores já esquecidos senão mesmo em agonia: o amor eterno, o sentido de pertença a uma grande família de grandes tradições, o sentido de honra, uma dignidade no sofrimento, enfim detentor de uma erudição enciclopédica. Numa palavra, uma figura excecional, em muitos dos aspetos, que se foi, contudo, banalizando pelo seu carácter monstruoso que acabou por recalcar outros aspetos da sua figura sombria, alguns atrás citados, que deveriam talvez merecer uma outra atenção.

O mito de Drácula mergulha-nos no fundo dos nossos fantasmas, questiona-nos de modo a atormentar-nos porque ele mexe, como nenhum outro mito moderno, com a nossa carne fraca e prenhe de desejo, mas sobretudo interpela a nossa existência efêmera no confronto da sua eternidade de vampiro que não se deixa medir pelo Cronos inexorável e inextinguível da existência: “Mórbida encarnação do indescritível, Drácula mergulha-nos no ‘coração do fantástico’ [...] Verdadeiro negativo da nossa existência revela-se, no entanto, sempre que se alimenta dos nossos fantasmas, mais do que do nosso sangue” (Marigny, 1999, p. 69).

No entanto, há duas grandes linhas conclusivas que se podem extrair das três partes que constituem o nosso estudo:

– a primeira diz respeito à aspiração do conde Drácula à imortalidade através do sangue como alimento vivificante e rejuvenescedor que é um dos desejos maiores da humanidade de todos os tempos como, aliás, o tema mítico da “Fonte da Juventude”, assim como o próprio mito da “Idade de Ouro”, o demonstra (Gusdorf, 1985, p. 8-23). O tema da morte é um dos medos mais assustadores da humanidade. Daí que não seja nada surpreendente que a temática do romance de Bram Stoker, ainda que estranha, tenha fascinado o leitor da época até aos dias de hoje;

– a segunda refere-se à atualidade do mito de Drácula⁵¹: mais do que pelos dentes, sangue e metamorfoses, o mito de Drácula permanece vivo no imaginário coletivo da contemporaneidade pela sua voz universal transhistórica e intemporal:

Drácula, o sanguinário e misterioso herói do romance de Bram Stoker aparecido em 1897, não acaba, desde há mais de um século, de exercer uma eterna fascinação sobre as gerações inteiras de leitores e de espetadores, na Europa como na Ásia ou nos Estados-Unidos. O vampiro inventado por Stoker tornou-se um mito universal (Pozzuoli, 2005a, p. 13)⁵².

Desde sempre, o ser humano foi sacudido pelas questões da vida e da morte, e do modo como a esta última pode escapar⁵³, e é natural que procure resposta no mito e na sua lógica simbólica *dualéctica* (Andrés Ortiz-Osés): “A vida e a morte, o amor e a felicidade, o

ser das coisas, o seu próprio ser, enquanto perguntas e inquietações, voltam-se para o mito em demanda de resposta” (Mardones, 2005, p. 182). Por isso, não é estranho que se admita que o mito tenha a sua “verdade” (Hübner, 1990): trata-se de uma verdade mito-simbólica, pois é uma “verdade” que tem uma “vocação ou veemência ontológica, quer dizer como são, na sua ultimidade, as coisas e a realidade toda” (Mardones, 2005, p. 186). E Drácula congrega em si toda uma força plástica e ontológica capaz de responder a este desejo de imortalidade a que todo o ser humano no transfundo da sua alma aspira: “Em todos os homens dormitam ou se agitam um Orestes e um Fausto, um Don Juan e um Saul [e por que não também um Drácula]; os nossos mitos e os nossos temas lendários são a nossa polivalência, são os reveladores da humanidade, as formas ideais do destino trágico da condição humana” (Trousson, 1988, p. 6-7).

Para terminar, podíamos afirmar, na companhia de Alain Pozzuoli, que o mito de Drácula fascina porque reúne em si, como anteriormente dissemos, dois mitos complementares: o mito de Fausto (encarna o desejo da imortalidade e mesmo a própria imortalidade, assim como a vontade de um poder e de uma sabedoria quase divina) e o mito de Don Juan (encarna a sedução voluptuosa). Além disso, o mito de Drácula não se atém somente a estes dois mitos poderosos do imaginário humano (Dabezies, 1973; Rousset, 1978). Acrescenta-lhe a sua idiosincrasia própria o que aumenta mais o seu fascínio, mas também a sua repulsa:

Por sua vez, ele é maquiavélico, diabólico, patético, solitário, perigoso, sedutor, perturbador, e não acaba mais de nos mostrar a paleta infinita de sentimentos humanos. Ele é tudo, simultaneamente o símbolo dos nossos medos e das nossas inibições como o das nossas aspirações mais secretas, dos nossos desejos recalçados, das nossas cobardias profundas, como das nossas coragens possíveis. Ele representa também o aspeto da alteridade no sentido que ele é ao mesmo tempo nós próprios e o nosso contrário absoluto (Pozzuoli, 2005^a, p. 13).

Drácula, e o seu mito, no alto da sua sombra inumana encarnando o mal absoluto, ensina-nos sobre aquilo que há de mais profundo de nós: as nossas inquietações, os nossos

medos mais profundos, como aquele da morte, e sobre as nossas aspirações, mesmo aquelas mais inconfessáveis. Bram Stoker se no final do seu romance mata o conde Drácula, ele consegue, contudo, eternizá-lo no imaginário coletivo ocidental na sua qualidade de criatura maléfica. Não será já esta eternização uma certo modo de eufemizar a morte⁵⁴? E se sim, não é já outro modo de a imortalidade vampiresca⁵⁵ se afirmar filosófica e pedagogicamente interpelativa juntos de nós, simples mortais?

Referências bibliográficas

A- Drácula de Bram Stoker

STOKER, Bram. **Dracula**: Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives. Edited by John Paul Riquelme. Boston, New York: Bedford/St. Martin's, 2002.

_____. **Drácula**. Trad. de Filipe Aguiar Alfragide: Edições 1001 Mundos/Asa, 2014.

B- Obras sobre Drácula

AA. VV. **Drácula**. Madrid: 451, 2008.

_____. **Drácula**: Un monstruo sin reflejo. Cien años sin Bram Stoker. Madrid: Edit. Reino de Cordelia, 2012.

AGUERRE, Jean-Claude. La place vide dans le miroir. In: GRIVEL, Charles (dir.). **Dracula**: De la mort à la vie. Cahier de l'Herne. Paris: éditions de l'Herne, 1997, p. 27-32.

_____. Se a carne não fosse fraca. In: MARIGNY, Jean (dir.). **Drácula**. Trad. de Fernando Antunes. Lisboa: Editora Pergaminho, 1999, p. 119-139.

ANDREECU, Stefan. **Vlad Tepes (Dracula)**: Între Legendă Si Adevăr Istoric. Editia a 2^a revăzuta. Bucuresti: Editura Enciclopedică, 1998.

- BEIGNON, Élodie. **Le Dracula de Stoker**: Les métamorphoses du comte. Rosiers en Haye: Camion Blanc, 2014.
- BOÏA, Lucien. Dracula, version roumaine. In: FIEROBE, Claude (éd.). **Dracula**: Mythe et métamorphoses. Villeneuve d'Ascq: PU du Septentrion, 2005, p. 21-33.
- BOZETTO, Roger; MARIGNY, Jean (Textes choisis et présentés par). **Vampires**: Dracula et les siens. Paris: Omnibus, 1997, p. I-XVIII.
- BUICAN, Denis. **Les Métamorphose de Dracula**: L'histoire et la légende. Paris: Éditions du Félin, 1993.
- CAZACU, Mateï. **L'histoire du prince Dracula en Europe centrale et orientale, XVe siècle**. 2e éd. Genève: Droz, 1996.
- _____. **Vlad III**: Dracula. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2006.
- _____. **Dracula**. Paris: Tallandier, 2011.
- CENTINI, Massimo (cur.). **Dracula**: Un Mito Immortale. Torino: Ananke, 1997.
- CHÉNÉ, Céline du; MARIGNY, Jean. **Dracula, prince des ténèbres**. Paris: Larousse, 2009.
- DAVISON, Carol Margaret (Ed.). **Bram Stoker's Dracula**: Sucking Through the Century, 1897-1997. Dundurn Press: Toronto-Oxford, 1997.
- ERMIDA, Isabel (Ed.). **Dracula and the Gothic in Literature, Pop Culture and the Arts**. Boston, Leiden: Brill/Rodopi, 2015.
- FIEROBE, Claude (éd.). **Dracula**: Mythe et métamorphoses. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2005a.
- _____. Introduction: La complexité de Dracula. In: FIEROBE, Claude (éd.). **Dracula**: Mythe et métamorphoses. Villeneuve d'Ascq: PU du Septentrion, 2005b, p. 11-18.
- FINNÉ, Jacques. Vade retro, Drácula! In: MARIGNY, Jean (dir.). **Drácula**. Trad. de Fernando Antunes. Lisboa : Editora Pergaminho, 1999, p. 71-90.
- FLORESCU, Radu; MCNALLY, Raymond T. **Drácula**: O Príncipe de Muitos Rostos. A sua vida e a sua época. Trad. de Lucília Filipe. Porto: Fronteira da Caos Editores, 2007.
- _____. **Dracula**: A Biography of Vlad the Impaler, 1431-1476. London: Robert Hale, 1973.
- FRANCO, Bernard. "Dracula ou la crise de la représentation". In: BRUNEL, Pierre; VION-

- DURY, Juliette (dir.). **Dictionnaire des Mythes du Fantastique**. Limoges: Pulim, 2003, p. 103-119.
- GARZO, Gustavo Martín. El príncipe de las tinieblas. In: AAVV. **Drácula**. Madrid: 451 Editores, 2008, p. 715-96.
- GRIVEL, Charles. La Ville-Vampire. In: GRIVEL, Charles (dir.). **Dracula**: De la mort à la vie. Cahier de l'Herne. Paris: éditions de l'Herne, 1997, p. 52-72.
- GUÉRIN, Brice. Dracula. In: BRUNEL, Pierre; VION-DURY, Juliette (dir.). **Dictionnaire des Mythes du Fantastique**. Limoges: Pulim, 2003, p. 91-102.
- LEATHERDALE, Clive. **Dracula**: Du mythe au réel. Trad. de l'anglais par Jacques Finné. Paris: Éditions Dervy, 1996.
- MARIGNY, Jean. Dracula, faux roman édifiant, vrai roman subversif. In: GRIVEL, Charles (dir.). **Dracula**: De la mort à la vie. Cahier de l'Herne. Paris: éditions de l'Herne, 1997, p. 79-88.
- _____. Les avatars de Dracula dans la littérature contemporaine. In: FIEROBE, Claude (éd.). **Dracula**: Mythe et métamorphoses. Villeneuve d'Ascq: PU du Septentrion, 2005, p. 139-153.
- _____. Préface. In: POZZUOLI, Alain. **Dracula**: Le Lexique du Vampire. Montpellier: Éditions de l'Oxymore, 2005ap. 9-12.
- _____. Naissance d'une figure littéraire: de Polidori à Stoker. In: MENEGALDO, Gilles; SIPIERE, Dominique (dir.). **Dracula**: L'œuvre de Bram Stoker et le film de Francis F. Coppola. Paris: Elipses, 2005b, p. 45-52.
- _____. Vampires et vampirisme à travers les formes et les genres littéraires. In: NOYARET, Natalie (Textes réunis et présentés par). **Le Vampirisme et ses Formes dans les Lettres et les Arts**. Paris: L'Harmattan, 2009, p. 67-85.
- MARTÍN, Ralf-Peter. **Los Dracula**: Vlad Tepes, el Empalador y sus antepasados. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.
- MCNALLY, Raymond T.; FLORESCU, Radu. **Drácula**: Mito ou Realidade?. Trad. de Pedro Lourenço Gomes. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

- _____. **Em busca de Drácula e outros vampiros.** Trad. de Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Mercury, 1995.
- MENEGALDO, Gilles. O ecrã negro dos nossos terrores. In: MARIGNY, Jean (dir.). **Drácula.** Trad. de Fernando Antunes. Lisboa: Editora Pergaminho, 1999, p. 91-117.
- MENEGALDO, Gilles; SIPIERE, Dominique (dir.). **Dracula: L'œuvre de Bram Stoker et le film de Francis F. Coppola.** Paris: elipses, 2005.
- POZZUOLI, Alain. **Dracula: Le Lexique du Vampire.** Montpellier: Éditions de l'Oxymore, 2005.
- _____. À Propos de Dracula. In: POZZUOLI, Alain. **Dracula: Le Lexique du Vampire.** Montpellier: Éditions de l'Oxymore, 2005a p. 13-14.
- ROGER, Alain. **Hérésies du Désir: Freud, Dracula, Dali.** Seyssel: L'or Éditions du Champ Vallon, 1985.
- RONAY, Gabriel. **The Dracula Myth.** London, Sydney: Pan Books, 1972.
- ROUX, Jean-Paul. **Le sang: Mythes, symboles et réalités.** Paris: Fayard, 1988.
- SPITAEI, Marie-Anne van. Dracula: un roman à facettes. In: GRIVEL, Charles (dir.). **Dracula: De la mort à la vie.** Cahier de l'Herne. Paris: éditions de l'Herne, 1997, p. 97-107.

C- Obras Sobre vampirismo

- AA.VV. **Les Vampires: Colloque de Cerisy.** Paris : «Cahiers de l'Hermétisme»/Albin Michel, 1993.
- BOZZETTO, Roger & MARIGNY, Jean. Frères et sœurs de sang. In: BOZZETTO, Roger; MARIGNY, Jean (Textes et présentés). **Vampires: Dracula et les siens.** Paris: Omnibus, 1997, p. I-XVIII.
- CREMENE, Adrien. **Mythologie du vampire en Roumanie.** Monaco: Éditions du Rocher, 1981.
- FAESSEL, Sonia. Vampire. In: BRUNEL, Pierre (dir.). **Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui.** Monaco: Éditions du Rocher, 1999, p. 815-829.

- GABORY, Émile. **La Vie et la mort de Gilles de Rais (dit à tort Barbe-Bleue)**. Paris: Librairie Académique Perrin, 1932.
- HEERS, Jacques. **Gilles de Rais**. Paris: Perrin, 1994.
- GOMIS, Estelle Valls de. **Le vampire au fil des siècles: Enquête autour d'un mythe**. Courdray-Macouard: Cheminements, 2005.
- JARROT, Sabine. **Le Vampire dans la Littérature du XIXe au XXe Siècle**. Paris: L'Harmattan, 1999.
- MARIGNY, Jean. Um vampiro renasce das suas cinzas. In: MARIGNY, Jean (dir). **Drácula**. Trad. de Fernando Antunes. Lisboa : Editora Pergaminho, 1999, p. 9-70.
- _____. **Le Vampire dans la Littérature du XXe siècle**. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2003.
- _____. **Sang pour sang: le réveil des vampires**. Paris: Découvertes Gallimard, 1993.
- MCNALLY, Raymond T. **Dracula Was a Woman: In Search of the Blood Countess of Transylvania**. London: Rober Hale, 1983.
- MELTON, J. Gordon. **The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead**. Detroit-London: Visible Ink Press, 1999.
- NOYARET, Natalie (Textes réunis et présentés par). **Le Vampirisme et ses Formes dans les Lettres et les Arts**. Paris: L'Harmattan, 2009.
- POSADAS, Carmen. Carta dirigida a las novias de Drácula encontrada por el doctor Van Helsing en su castillo. In: AAVV. **Drácula**. Madrid: 451 Editores, 2008, p. 45-66.
- RELQUET, Philippe. **Gilles de Rais: maréchal, monstre et martyr**. Paris: Belfond, 1982.
- SÁNCHEZ, Javier García. **Ella, Drácula: Vida y crímenes de Erzsébet Báthory, la Condesa Sangrienta, Hungría, 1560-1614**. Barcelona: Editorial Planeta, 2005.

D- Obras gerais

- AA.VV. **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega multilingue On Line (DEMGOL)**. Disponível em: www.demgol.units.it. Última atualização em 25/04/2013.

- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.
- COMTE, Fernand. **Les héros mythiques et l'homme de toujours**. Paris: Éditions du Seuil, 1993.
- DETIENNE, Marcel. Déméter. In: BONNEFOY, Yves (dir.). **Dictionnaire des Mythologies**. T. 1. Paris: Flammarion, 1999, p. 545-550.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Maria de Fátima R. Freitas Morna. Lisboa: Editorial Arcádia, 1979.
- _____. **Mito, Símbolo e Mitodologia**. Trad. Hélder Godinho e Vitor Jabouille. Lisboa: Presença, 1982.
- _____. **L'Âme Tigrée: Les pluriels de psyché**. Paris: Dnoël/Gonthier, 1980.
- _____. **Mito e Sociedade: A Mitanalise e a Sociologia das Profundezas**. Trad. Nuno Júdice. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.
- _____. **Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale**. 10e édition. Paris: Dunod, 1984.
- _____. **Champs de l'imaginaire**. Textes réunis par Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug, 1996.
- _____. **Campos do Imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- _____. **Introduction à la Mythodologie: Mythes et sociétés**. Paris: Albin Michel, 2000.
- ELIADE, Mircea. Mythe: Approche d'une définition. In: Bonnefoy, Yves (dir.). **Dictionnaire des Mythologies**. T. 2. Paris: Flammarion, 1999, p. 1392-1397.
- FERRY, Luc. **La Revolución Transhumanista**. Trad. Alicia Martorell Linares. Madrid: Alianza Editorial, 2017.
- FRANZ, Marie-Louise Von. **Puer Aeternus: A luta do adulto contra o paraíso da infância**. Trad. Jane Maria Corrêa. São Paulo: Paulus, 1992.
- GUIMARÃES, Armando Rui; ARAÚJO, Alberto Filipe; RIBEIRO, José Augusto; ALMEIDA, Rogério de. **Olhares sobre Frankenstein: literatura, educação e cinema**. São Paulo: Képos, 2015.
- GUSDORF, Georges. **Mythe et Métaphysique: Introduction à la philosophie**. Paris: Flammarion, 1984.

- _____. Réflexions sur L'âge D'Or, Tradition de L'Âge D'Or, en Occident. In: **Les Templiers, le Saint-Esprit et l'Âge d'Or**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa/Gabinete de Estudos de Simbologia, 1985, p. 8-23.
- GUTIÉRREZ, Fátima. **Mitocrítica**: Naturaleza, función, teoría y práctica. Lleida: Editorial Milenio, 2012.
- HILLMAN, James. **O Livro do Puer**: Ensaio sobre o Arquétipo do Puer Aeternus. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2008.
- _____. **O Sonho e o Mundo das Trevas**. Trad. Gustavo Barcellos. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- JUAN, Ana. **Demeter**: Cuaderno de Bitágora de Varna a Whitby. Zaragoza: Luis Vives (Edelvives), 2015.
- LÉVÊQUE, Pierre; SÉCHAN, Louis. **Les Grandes Divinités de la Grèce**. Paris: Armand Colin, 1990.
- MARDONES, José María. **O retorno do mito**: a racionalidade mito-simbólica. Trad. Anselmo Borges. Coimbra: Almedina, 2005.
- SÉCHAN, Louis. Hadès. In: BAILLY, A. (dir.). **Dictionnaire Grec Français**. Paris: Hachette, 1963, p. 2203.
- TROUSSON, Raymond. **Temas e mitos**: Questões de método. Trad. Teresa Castro Rodrigues. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.
- YEOMAN, Ann. **Now or Neverland**: Peter Pan and the Myth of Eternal Youth: A Psychological Perspective on a Cultural Icon. Toronto: Inner City Books, 1998.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. Mytho-Phorie: formes et transformations du mythe. In: _____. (dir.). **Art, Mythe et Création**. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 1998, p. 109-133.
- _____. **L'Imaginaire**. Paris: PUF, 2016.

Notas

1. Doutor em Educação pela Universidade do Minho (Braga – Portugal). Professor Catedrático do Instituto de Educação da Universidade do Minho e membro do Centro de Investigação em Educação (CIEd) do Instituto de Educação da Universidade do Minho. País de Origem: Portugal. E-mail: afaraujo@ie.uminho.pt. Este trabalho é financiado pelo CIEd – Centro de Investigação em Educação, projetos UID/CED/1661/2013 e UID/CED/1661/2016, Instituto de Educação, Universidade do Minho, através de fundos nacionais da FCT/MCTES-PT.
2. O presente estudo teve a sua colaboração na qualidade de investigador independente. E-mail: jauribeiro@gmail.com.
3. “Deixai qualquer esperança, vós que entráis”: este famoso verso encontra-se na porta de entrada para o Inferno, na primeira parte de *La Divina Commedia* de Dante.
4. Os autores agradecem reconhecidamente a leitura e as sugestões dadas pela Profa. Dra. Maria Cecília Sanchez Teixeira da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP – Brasil).
5. Bram Stoker não inventou o nome de Drácula. Este nome foi uma alcunha dada a Vlad III (1431-1476), Príncipe da Valáquia, conhecido também por Vlad, o Empalador (em romeno: *Vlad Tepes*). Seu pai Vlad Dracul (Vlad II (1390-1447) foi investido na Ordem do Dragão no dia 8 de fevereiro de 1431 na capela dupla da fortaleza imperial em Nuremberga. Daí o epíteto de “drácula”: “Quando, por fim, regressou ao seu país natal, Vlad, foi chamado ‘Dracul’ pelos boiardos, que tinha conhecimento da distinção que recebera, porque ele era ‘draconista’, ou seja, membro da Ordem do Dragão (*draco*, em latim), devotada à luta contra os Turcos e hereges. Por outro lado, as pessoas que não conheciam os pormenores da investidura (ver Radu Florescu; Raymond T McNally, 2007, p. 72-73) de Vlad na Ordem, ao verem o dragão no seu escudo e, mais tarde, nas suas moedas, chamavam-lhe ‘Dracul’, no sentido de ‘demónio’, porque na iconografia ortodoxa, especialmente nos ícones que representavam S. Jorge a matar o dragão, este simbolizava o demónio. A palavra *drac* [...] pode significar simultaneamente ‘demónio’ e ‘dragão’ em língua romena. É também importante destacar o facto de que, na época, o uso da sua alcunha especial não significava que *Dracul* fosse uma figura maléfica, ligada, de qualquer modo, às forças das trevas, como alguns sugeriram” (Florescu; McNally, 2007, p. 73-74; Pozzuoli, 2005, p. 298-299). Sobre a figura histórica de Vlad Tepes, também conhecido por Vlad Empalador, leia-se, entre outros, Alain Pozzuoli (2005, p. 299-304), Matei Cazacu (1996, 2004, 2006), Stefan Andreescu (1998) e Radu Florescu & Raymond T. McNally (2007). Sobre Drácula e o vampirismo em geral, consulte-se, entre outros, Raymond T. McNally & Radu Florescu (1975, p. 123-137, 1995, p. 123-137), Denis Buican (1993), Jean Marigny (2003, 2009, p. 67-85) e Céline du Chéné/ Jean Marigny (2009), J. Gordon Melton, 1999, p. 196-222. Leia-se igualmente Jean-Claude Aguerre, 1999, p. 123-126. Ver também a entrada “Vampire-Vampirisme”. In: Pozzuoli, 2005, p. 276-279.
6. Sobre o romance de Bram Stoker e Dracula, consulte-se, entre outros, Cazacu, 2011, p. 299-333 e os vários estudos contidos no *Cahier de l’Herne* dedicado ao *Drácula* (sob a direção de Charles Grivel) particularmente os de Jean Marigny (1977, p. 79-88) e de Marie-Anne Van Spitael (p. 97-107). Ver igualmente Menegaldo; Sipièrre (dir.), 2005, e a obra dirigida por Carol Margaret Davison (1997) intitulada *Bram Stoker’s Dracula: Sucking Through the Century, 1897-1997*. Não esquecer também o texto de Françoise

Dupeyron-Lafay intitulado “Études sur le temps (in)humain: Dracula ou de l’hybridité (entre mortalité et éternité, entre fantastique et gothique, entre détection et horreur)”. In: Menegaldo; Sipièrre (dir.), 2005, p. 97-113. Não menos importante ler-se a entrada escrita por Alain Pozzuolo no seu léxico sobre a natureza do romance (p. 84-91). De Jean Marigny, ler o seu trabalho intitulado «Vampires et vampirisme à travers les formes et les genres littéraires» na obra coletiva *Le Vampirisme et ses Formes dans les Lettres et les Arts*, 2009, p. 67-85. Veja-se também a entrada de Bernard Franco intitulada «Dracula ou la crise de la représentation» (2003, p. 103-119), assim como os trabalhos de Élodie Beignon (2014) e a obra de Radu Florescu & Raymond T. McNally, 2007, p. 319-346. Drácula é um vampiro, um monstro morto-vivo que pertence ao mundo das trevas e que, por sua vez, personifica o mal absoluto: “Drácula é o Mal personificado” (Marigny, 1999, p. 24). Sobre Bram Stoker, leia-se Raymond T. McNally e Radu Florescu (1975, p. 148-157; 1995, p. 139-160), também o capítulo de Clive Leatherdale intitulado “Vie et Oeuvres de Bram Stoker” que se encontra na sua obra *Dracula: Du mythe au réel*, 1996, p. 68-88.

7. Radu Florescu & Raymond T. McNally escreveram o seguinte: “Para entender o significado desta investigação pormenorizada, temos de situar primeiro Drácula no contexto geral do romance gótico e rastrear o que Stoker foi buscar a essa tradição, que vem desde o *Castelo de Otranto*, (1764) de Horace Walpole e *Mistérios de Udolphe* (1794) de Ann Radcliffe” (2007, p. 320).
8. Jean-Paul Roux, a este respeito, salienta que se Bram Stoker não criou o vampirismo, “ele contribuiu consideravelmente a fazer do mito de Drácula um dos maiores mitos contemporâneos” (1988, p. 233). E continua escrevendo: “Certamente que o vampirismo não se teria imposto às imaginações e às consciências se não se enraizasse nas mais antigas crenças humanas e se não respondesse a um arquétipo” (idem).
9. *A Fonte da Juventude* é uma das composições de Lucas Cranach, o Velho, baseada numa lenda, que rezava que havia uma fonte, cujas águas eram capazes de rejuvenescer as pessoas que as bebessem. E não foram poucos os exploradores que procuraram por tais fontes, nomeadamente Juan Ponce de León (1474-1521). Veja-se um filme sobre o tema, surgido em 2011, por Rob Marshall, intitulado *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides*, e que os franceses traduziram sintomaticamente do seguinte modo: *Pirates des Caraïbes: La Fontaine de jouvence*. É o 4º *opus* da saga dos *Piratas nas Caraíbas*. Do ponto de vista da Psicologia de Profundidades o mote deste tema mítico surge-nos do lado do arquétipo do “Puer Aeternus” estudado por Jung, Marie Louise von Franz (1992) e, muito especialmente, por James Hillman (2008). Do ponto de vista literário, veja-se, por exemplo, a obra de J. M. Barrie intitulada *Peter Pan* (1911) onde, aliás, o pequeno herói parece encarnar não só o arquétipo atrás referido (Yeoman, 1998), como também o deus Pã que era o deus grego especialmente das florestas e que está associado ao pânico. Também é interessante ver alguns um dos filmes sobre o tema, nomeadamente aquele que surgiu ao público em 2004 realizado por por Marc Forster cujo título é o seguinte: *Finding Neverland (À Procura da Terra do Nunca)*.
10. Drácula a respeito da Transilvânia diz a Jonathan: “– Estamos na Transilvânia, e a Transilvânia não é a Inglaterra. Os nossos costumes não são os vossos e aqui poderá ver muitas coisas estranhas. Pelo que me contou das suas experiências, já sabe quais poderão ser algumas dessas coisas estranhas” (Stoker, 2004: 27).
11. É o nome da escuna que conduziu Drácula de Varna ao porto de Whitby situado no nordeste de Inglaterra, a 414 km de Londres. Deméter é o nome de uma das deusas gregas mais conhecidas. Ela é a deusa da agricultura e das colheitas, especialmente do trigo É uma variação da “Terra-Mãe”, deusa ctoniana. Nome

da deusa do trigo e da terra, filha de Cronos e de Reia (Hes. *Theog.* 453 ss.), mãe de Perséfone (deusa das ervas, dos frutos, das flores e dos perfumes) (Detienne, 1999 (T. 1), p. 545-550; Lévêque & Séchan, 1990, p. 135-173). Deméter “Em micênico, está presente sob a forma Da-ma-te (PY *En* 609.1). Trata-se, quase seguramente, de um composto de *mhvthr*, “mãe”, embora surjam dúvidas sobre a interpretação da primeira parte do nome. 1) Pode-se ver um antigo nome da terra, da’, presente também em Posídon, na forma Poseiv-dan ou Posei-davn (lyr.) (Kretschmer, “*Wien. Stud.*” 24, 1901-02, p. 523 ss.). Chantraine (*DELG*), por sua vez, afirma que a existência de uma voz da’, “terra”, foi constatada do ponto de vista filológico: mas poderia ser nada mais que uma exclamação atestada em Ésquilo (*Agam.* 1072; *Eum.* 874; *Pers.* 567), Eurípidés (*Phoen.* 1296) e Aristófanes (*Lys.* 198). 2) Também Carnoy (*DEMGR*) interpreta este nome como “terra mãe”, partindo da hipótese de que gh’, “terra” deriva da raiz indo-europeia *g eie, “viver”; na união com mater dá-se uma labialização de g i, que daria com êxito uma dental, donde Dh-mhvthr. 3) Propôs-se um *Das-mavthr, que permitiria uma relação com o nome da “casa”, da raiz *d-ms (Ehrlich, *Griechische Betonung*, p. 82-83); significaria, então, “mãe da casa”. 4) Outra hipótese, fantasiosa para Chantraine, seria que o nome tem uma origem ilírica (Pisani, “*Indog. Forsch.*” 53, 1935, p. 30 e 38). 5) Heubeck (*Praegraeca*, p. 75-78) faz uma comparação com o nome de Ásia Menor Gdam-mauva / Gdanmava. 6) Finalmente, Hamp (“*Minos*” 9, 1968, p. 198-204) propõe a hipótese de derivação de *Da-mathr, “a Das-Mãe” ou “a mãe de Das”, em que *das- teria um significado não conhecido (vejam-se também as relações feitas por este estudioso para o nome de Posídon)” (*Dicionário Etimológico da Mitologia Grega*, p. 77). Num estudo de Ana Juan dedicado ao “Demeter” lê-se: “Nombre con el que se conoce al bergantín de bandera ruso fletado por el conde Drácula que en julio de 1897 inició la travesía desde la ciudad búlgara de Varna hacia las costas de Inglaterra, encallando en el puerto de Whitby el 6 de agosto del mismo año” (2015, p. 7; Pozzuoli, 2005, p. 76).

12. Lucian Boia, historiador romeno, convida-nos a olharmos para Vlad, o Empalador, numa perspetiva mais romena: “Les Roumains ne l’appellent jamais Dracula, mais uniquement Vlad Tepes – Vlad l’Empaleur. Dracula – le nom qui figure dans les textes allemands et slaves – est en fait hérité de son père, Vlad Dracul, lui aussi prince régnant de Valachie, qui avait été distingué par l’ordre du Dragon de Sigismond de Luxembourg, roi de Hongrie et empereur germanique (ce qui expliquerait son surnom). En roumain, le mot *drac* est le résultat d’une évolution sémantique intéressante. Il provient du latin *draco* – qui signifie en effet ‘serpent’, ‘guivre’, ‘dragon’, – mais en roumain il prend le sens de diable. Le *drac*, c’est le *diable*, c’est Satan. [...] Et Vlad l’Empaleur a fait tout ce qu’il a pu pour mériter ce rapprochement. [...] Il faut dire que les personnages historiques ne vivent pas dans notre mémoire tel qu’ils ont été, mais tel qu’ils ont été ressentis, adaptés aussi, déformés, ou recréés. Quelle que soit la précision des témoignages, c’est cette image qui nous est parvenue de Vlad l’Empaleur. Nous n’avons pas accès au personnage historique tel qu’il fut en réalité, mais seulement à sa représentation. Il a été, de tous les princes roumains du Moyen Âge, le plus médiatisé à l’échelle européenne, à cause de ses fantaisies morbides [...]” (2005, p. 25).
13. Sobre a condessa vampira, consultar, entre outras obras, McNally, 1983, e Sánchez, 2005, além da obra de Ronay, 1972. Sobre Gilles de Rais ver, entre outras obras, Gabory, 1932, Heers, 1994, e Relquet, 1982. Ler igualmente McNally & Florescu, 1975.
14. Fazendo lembrar a “matança dos inocentes” de Herodes (MT2, 16-18) retratada por Peter Paul Rubens na sua tela “Massacre dos Inocentes” (1636-1638).

15. Na perspectiva da “Psicologia Arquetípica” de James Hillman, leia-se o seu livro *O sonho e o Mundo das Trevas*, onde o autor relaciona nossa vida onírica aos mitos do submundo – o mundo das trevas, o lado escuro da alma, suas imagens e sombras e aos deuses e figuras da morte. Sintomaticamente existe igualmente um filme intitulado *Underworld* (2003) de Len Wiseman que trata do conflito entre vampiros e lobisomens que ocorre escondido dos humanos, que aliás é o primeiro filme da saga *Underworld*. Os outros dois foram assim intitulados pelo realizador: *Underworld Evolution* (2006) e *Underworld: Rise of the Lycans* (2009).
16. A ligação de Drácula a Hades (deus grego do mundo inferior e dos mortos: um deus ctónico) faz-se, *cela va de soi*, pelo lado noturno que o conde representa (relação direta com a morte e com o mundo dos mortos-vivos, assim como a sua predileção pelo lado inferior, escuro e subterrâneo da vida), e pelo lado do nome da escuna que o transportou de Varna para Whitby. Como já o dissemos na nota 6 (ver supra) o nome da escuna tinha o nome da deusa grega Deméter cuja filha Perséfone (a *Prosérpina* dos romanos, também chamada *Core* ou *Kore*) foi raptada por Hades que a levou para o “mundo inferior” e com ela se casou. Daí que Deméter, através da sua união com Hades, ter-se tornado Hera infernal, logo uma deusa sombria e temida. Desconhecemos se o nome da escuna terá sido atribuído por Bram Stoker por razões de ordem mitológica ou apenas por, como o diria Gaston Bachelard, uma *coïncidence heureuse*. No entanto, seja como for, sabemos que, do ponto de vista simbólico, o nome da deusa dado à escuna anuncia que o passageiro estrangeiro, que estava chegando a Inglaterra, possuía um parentesco íntimo com a morte. Neste sentido, a escuna “Demeter” em muito se assemelhava com a barca de Caronte, que é o barqueiro de Hades, que transportava as almas dos recém-mortos sobre as águas do rio Estige e Aqueronte que, por sua vez, dividiam o mundo dos vivos do mundo dos mortos. A este respeito, Alain Pozzuoli escreve: “Le choix fait par Stoker du nom du bateau apportant en Angleterre Dracula et sa cohorte de malédictions (selon la vision victorienne) n’est pas innocent. En effet, dans la mythologie grecque, Déméter est la Déesse Terre, et celle-ci a une histoire particulièrement symbolique dans la lecture que l’on peut faire de Dracula. Déméter a eu une fille de Zeus, Perséphone (encore appelée Koré) qui a été enlevée par Hadès, le dieu des Enfers et du monde souterrain. Déméter en perdant sa fille conçut une telle douleur qu’elle décida que la terre ne porterait plus de fruits, de fleurs ni de graines, et que la misère dévasterait le monde, symbole de la période d’hiver revenant perpétuellement dans le cycle des saisons. On comprend dès lors davantage encore la signification et le symbole d’un tel nom de ce bateau apportant la «peste vampirique» en Angleterre”.
17. A propósito da natureza desta ambivalência, Gilles Menegaldo escreve: “Drácula é uma criatura maléfica e predadora, mas é igualmente uma personagem de nobre origem que exerce um ascendente sobre todos aqueles que se cruzam no seu caminho. Esta ambivalência, em termos de estatuto, traduz-se também nos sentimentos que inspira às suas vítimas: pânico, horror, repulsa ou pelo contrário fascínio, admiração, desejo motivado pela vontade, inconsciente ou não, de transgressão dos limites naturais e das interdições – nomeadamente as de ordem sexual” (1999, p. 95).
18. Sobre a natureza deste regime e estruturas, leia-se Durand, 1984, p. 59 e p. 202-215.
19. Sobre a natureza deste regime e estruturas, cf. *ibidem*, p. 59 e p. 307-320.
20. Sobre o poder do vampiro, leia-se aquilo que Jacques Finné escreveu: “Le vampire voit dans le noir. Il domine certains éléments comme la tempête, le brouillard, le tonnerre; il peut aussi les provoquer, mais sur une petite surface seulement – qui lui suffit pour échapper aux regards. Il commande à quelques ani-

maux comme le rat, le hibou, la phalène, la chauve-souris, le renard, le loup – exemple rare d’un fils qui commande à son père! Il se sert également des morts, par l’exercice de la nécromancie. Il peut transformer son aspect physique, soit en grandissant, soit en rapetissant (méthode facile pour se faufiler par un trou de serrure ou une fissure dans une paroi), soit encore en assumant d’autres formes que les siennes: chauve-souris, loup, voire brouillard ou grains de poussière qui dansent dans le rayons de lune. Je classe volontiers, dans les puissances du vampire, sa totale insensibilité, son manque de pitié, son absence de tout sentiment; à quels miracles ne parvient-on pas quand aucun scrupule ne nous embarrasse! Cette indifférence qui confine au sadisme lui permet de n’épargner aucune victime qu’il épuise afin de gagner en force et en puissance. Plus il se gorge de sang, plus il accroît sa ruse ainsi que son énergie physique et, surtout, plus il rajeunit. [...] Enfin, toute victime assassinée par les bons soins d’un vampire devient vampire à son tour. On peut se demander si cette caractéristique est puissance ou faiblesse” (1986, p. 62-63). Também na obra *Vampires: Dracula et les siens*, Roger Bozetto e Jean Marigny escrevem sobre o perfil do vampiro (1997, p. VII-IX). De tudo aquilo que disseram, importa-nos agora ressaltar o aspeto do sangue: «On admet depuis Dracula que le vampire est un mort-vivant qui, après avoir passé sur cette Terre une existence normale, peut survivre indéfiniment après sa mort apparente, en se nourrissant exclusivement du sang des humains» (p. VII).

21. Sobre as fraquezas do vampiro, veja-se Jacques Finné na sua obra *Bibliographie de Dracula* onde se lê, entre outras coisas, o seguinte: «Le sang grâce auquel il acquiert puissance et jeunesse, le sang, voilà aussi son pire ennemi. Il lui en faut, il doit en trouver, faute de quoi il vieillit et meurt d’inanition [...] A l’obligation de nourriture fait pendant une obligation de domicile: le vampire ne peut dormir que dans un endroit précis où il retrouve un peu de sa terre ancestrale [...] Ajoutons une obligation chronologique: il ne peut regagner son cercueil qu’à midi, à l’aube ou au crépuscule. Et que d’autres interdits! Une branche de rosier sauvage posée sur sa bière lui interdit de sortir. Il ne peut entrer dans aucun endroit sans avoir été invité – il est vrai que, dans la suite, une fois convié, plus rien ne peut l’empêcher d’entrer. Enfin, ses puissances exceptionnelles cessent durant le jour. Dissipons d’emblée un malentendu redoutable: chez Stoker, le soleil n’est pas mortel aux vampires – à plusieurs reprises, Dracula se promène en plein Londres, en plein jour. Il perd ses puissances extraordinaires, sans plus, redevient un Monsieur tout le monde qu’il est aisé de combattre avec des moyens humains. [...] avec la nuit, Dracula redeviendrait un adversaire invincible. [...] Quant aux protections contre les vampires elles sont devenues archiconnues: l’ail, les symboles sacrés (croix, hostie, eau bénite) l’indisposent; une balle bénite ou, au mieux, un pieu planté en plein cœur le met hors d’état de nuire. Par mesure de précaution, il est préférable, une fois le pieu enfoncé, de décapiter le monstre, boire de l’incinérer et de disperser ses cendres au vent. Plus discutée est la valeur protectrice, voire destructive de l’eau courante» (1986, p. 63-64).

22. Ver Jean Marigny: “Ora o vampiro é um ser que parece intrinsecamente perverso e malévolo, uma vez que transgide um dos tabus mais antigos da humanidade, que é a interdição de consumir sangue humano” (1999, p. 66). Também podemos admitir que o vampiro, enquanto criatura noturna, é mais do que fascinante e ambíguo, ele é uma figura arquetípica presente em todos os tempos e culturas que constituiu a sua reputação devido às suas ligações ao sangue, na sua qualidade de fluido vital equivalente ao esperma, que é a condição necessária e universal da vida: “situa-se na confluência de duas formas de superstição: os mortos podem, em certas circunstâncias, sair dos seus túmulos e exercer sevícias sobre os humanos e, por outro lado, certas criaturas nocturnas saciam-se de sangue humano. [...] O ser humano angustia-se perante a ideia de que um morto possa vir roubar este fluido sagrado sem ele o saber” (Menegaldo, 1999, p. 93).

23. Gilles Menegaldo observa que “o vampiro surge como uma figura monstruosa, representação extrema da alteridade, para além dos limites da normalidade, mas sempre em relação com esta, o que faz dele um ser autenticamente fantástico. [...] Substituindo-se ao amante, ao noivo ou ao marido ausente ou em declínio, permite uma verdadeira metamorfose da vítima em criatura sensual, prelúdio à passagem para a alteridade vampírica, o estado de vida na morte ou de não-morte” (1999, p. 93-95).
24. Roger Bozetto e Jean Marigny escreveram que «Au XIXe siècle, le vampire incarnait une altérité monstrueuse, c’est-à-dire un système de valeurs totalement opposé à celui du lecteur – supposé blanc et chrétien. Sur le plan religieux, il était une sorte d’Antéchrist; sur le plan clinique, il représentait la perversion sexuelle et le péché; sur le plan sociopolitique enfin, il symbolisait la rupture de l’ordre établi. Drácula était tout à la fois l’ennemi de Dieu, l’étranger venu d’un pays barbare et corrupteur des esprits – un immigré ‘forcément méchant’, si l’on veut. Il incarnait en fait le refoulé de l’impérialisme anglais à une époque qui avait à se croire encore capable d’asservir le monde entier à ses intérêts» (1997, p. XVI-XVII).
25. A este respeito, leiam-se as palavras escritas por Lucy Westernra no seu *Diário* em 12 de setembro: “não vou ligar ao adejar do lado de fora da janela” (Stoker, 2014, p. 144). Já em 17 de setembro escrevia que “Os barulhos que costumavam apavorar-me, o adejar contra as janelas, as vozes distantes que pareciam tão próximas de mim, os sons ásperos que vinham não sei de onde e me ordenavam que fizesse não sei o quê, tudo cessou. [...] mas não receei a adormecer, embora os ramos ou os morcegos ou lá o que era tenham batido quase furiosamente nos vidros da minha janela” (p. 147). *Diário* do Dr. Seward, 20 de setembro: “O jardim estava iluminado pelo luar e vi que o barulho era feito por um grande morcego, que voava em círculos, sem dúvida atraído pela claridade embora muito tênue, e que de vez em quando batia na janela com as suas asas” (p. 171). Em 26 de setembro também no seu *Diário* lia-se: “– Quer dizer-me [Dr. John Seward que escutava o Dr. Van Helsing] que Lucy foi mordida por um morcego desses, e que uma coisa semelhante a essa está aqui em Londres, no século dezenove?” (p. 206).
26. Sobre as marcas dos dentes feitas por Drácula, Dr. Seward escreveu no seu *Diário*, datado de 7 de setembro, que: “Um pouco acima da veia jugular [de Lucy] havia duas incisões, que não eram muito grandes, mas não tinha bom aspeto” (Stoker, 2014, p. 135). Em 18 de setembro, o Dr. Seward relatava que “os dois pequenos ferimentos que eu [Dr. Van Helsing] vira antes estavam visíveis com um aspeto horrível” (p. 158). Em 26 de setembro, no *Diário* do Dr. Seward lia-se o seguinte: “O doutor Vincent retirou a ligadura da garganta dele [criança mordida por Lucy: “Veja, os dentes estão ainda mais aguçados que antes. Com estes caninos, as crianças podem ser mordidas” disse o Dr. Van Helsing ao Dr. John Seward que este escreveu no seu *Diário* de 26 de setembro, p. 215] mostrou-nos [Dr. Seward e Dr. Van Helsing] os pequenos orifícios. Não havia dúvida da sua semelhança àqueles que tinham estado na garganta de Lucy. Eram mais pequenos, e os bordos pareciam mais frescos, só isso” (p. 210). Sobre o simbolismo dos dentes, que são o sinal emblemático para reconhecer um vampiro, leia-se Pozzuoli, 1995, p. 78.
27. Não é invencível porque a tradição vampiresca diz-nos que o vampiro deve regressar ao seu túmulo antes do galo cantar, que só pode repousar na sua terra natal, que tem aversão à água corrente, à água pura, ao sal, ao fogo, bem como ao alho, ao ramo de rosa-silvestre, à cor branca, à hóstia consagrada, à água benta e à cruz, etc., e que um dos meios mais eficazes de destruí-lo é enterrar-lhe uma estaca pontiaguda no seu coração, cortar-lhe a cabeça e colocar-lhe alho na sua boca. Neste contexto, nunca é demais consultar-se

Finné, 1999, p. 71-90 e Pozzuoli no seu *Lexique du Vampire*, 2005, onde o autor elenca minuciosamente todos os elementos que constatem as “proteções anti-vampiro”, p. 224-226.

28. Dizemos pretensa imortalidade porque os vampiros, *malgré eux*, também se abatem, lembrando aqui o título do filme de Sydney Pollack – “Os Cavalos Também se Abatem” (1969). O modo de acabar com a sua imortalidade, a propósito de Lucy transformada em vampiro (uma morta-viva), foi transmitido ao Dr. John Seward pelo Dr. Van Helsing: “– Vou cortar-lhe a cabeça e encher-lhe a boca de alho e atravessar-lhe o coração com uma estaca. [...] Assim, vou levar algumas coisas de que ela não gosta [Lucy] – alho e um crucifixo e selar a porta do túmulo. [...] Estou a fechar [respondeu o Dr. Van Helsing] o túmulo, para que a morta-viva não possa entrar. – Essa substância que pôs aí vai impedir isso? – Sim. – O que está a utilizar? [perguntou Arthur] Van Helsing levantou reverentemente o chapéu ao responder: – A Hóstia Sagrada. [...] Primeiro, tirou [Dr. Van Helsing] um ferro de soldar e solda, e depois uma lamparina que, ao ser acesa num canto da cripta, emitia um gás que ardia, produzindo um calor intenso e uma luz azulada, depois os seus bisturis, que colocou próximos da sua mão, e a seguir uma estaca redonda de madeira, com uns seis centímetros de diâmetro e uns noventa de comprimento. Uma das pontas fora endurecida ao fogo, e a outra cuidadosamente afiada. Junto à estaca havia um martelo, semelhante aos que se usam nas carvoarias, para partir os bocados demasiados grandes do mineral. [...] Mas não deve fraquejar quando tiver começado [disse o Dr. Van Helsing a Arthur Holmwood] Pense apenas que todos nós, os seus melhores amigos, estaremos à sua volta, sem parar de rezar por si. Segure a estaca com a mão esquerda, pronto a colocá-la bem sobre o coração, e o martelo na mão direita. Depois, quando começarmos a rezar a oração dos defuntos, eu irei lê-la. Tenho aqui o livro e vocês recitarão comigo. Então crave a estaca em nome de Deus, para que tudo fique bem para a morte que amamos e a morta-viva desapareça. Arthur segurou a estaca e o martelo [...] colocou a ponta da estaca sobre o coração do cadáver e, quando olhei, vi a pressão na carne branca. A seguir, ele desferiu o golpe com todas as suas forças. A coisa que estava no caixão contorceu-se e um grito horrível de fazer gelar o sangue saiu dos seus lábios vermelhos abertos. Os dentes brancos e aguçados cravaram-se nos lábios e a boca cobriu-se de espuma. Mas Arthur não fraquejou. Parecia uma representação do deus escandinavo Thor, enquanto o seu braço firme subia e descia sem descanso, fazendo penetrar cada vez mais a piedosa estaca, e o sangue do coração trespassado jorrava e espirrava em nome da ferida. O seu rosto tinha uma expressão determinada e o dever sublime parecia refletir-se nele; vê-lo assim infundiu-nos coragem e as nossas vozes ressoaram claras no interior da pequena cripta. Aos poucos, foram diminuindo os tremores e também os movimentos bruscos do corpo, os dentes pareceram cerrar-se e o rosto tremer. Finalmente, o cadáver permaneceu imóvel. A terrível tarefa fora concluída. [...] [Lucy] já não é um diabo sorridente, uma coisa maldita para toda a eternidade. Já não é a diabólica morta-viva. É uma morta que pertence a Deus e a sua alma está com ele! [...] O professor e eu [Dr. Seward] cortámos a parte superior da estaca, deixando a ponta dentro do corpo. A seguir, cortamos-lhe a cabeça e enchemos-lhe a boca de alho. Soldámos cuidadosamente o caixão de chumbo [...]” (Stoker, 2014, p. 216, 218, 226, 230-234).

29. De acordo com Jean Marigny “O Drácula de Stoker deve indubitavelmente muito mais a uma outra personagem histórica que, também ela, na sua época, desencadeou a crónica, a condessa húngara Erzebet Bathory (1560-1614). Tal como o herói do romance, habitava num castelo feudal, verdadeiro ninho de águia, e tinha a particularidade de beber sangue humano. Abandonada por um marido que passava a maior parte do tempo nos campos de batalha, Erzebet raptava jovens raparigas para as torturar e degolar como os animais de abate. Na esperança de preservar eternamente a sua juventude e beleza, bebia-lhes o sangue

ou enchia com ele a sua banheira. Bram Stoker conhecia a existência desta condessa sangrenta e inspirou-se manifestamente no seu caso para elaborar a sua personagem de conde vampiro” (1999, p. 19-20; Buican, 1993, p. 100-108; McNally, 1983; Sanchez, 2005).

30. “O seu romance cruza-se com a grande tradição do romance gótico inglês e é isso que constitui a sua originalidade em relação às outras do mesmo género surgidas no século XIX. A intriga dos romances góticos, cujo protótipo é *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, surgido em 1764, decorre geralmente em sombrios e sinistros castelos no meio de paisagens montanhosas, repletas de passagens secretas, de criptas e de masmorras subterrâneas. Os castelões são frequentemente perversos celerados, vivendo em solidão, e cujos nomes têm para o leitor inglês uma sonoridade estrangeira. As suas vítimas são, na maior parte das vezes, jovens raparigas inocentes que mantêm prisioneiras, na esperança de se apoderarem das suas fortunas, entenda-se das suas pessoas” (Marigny, 1999, p. 20).
31. Sobre o tema do desejo e o vampiro, veja-se Aguerre, 1999, p. 129-134. Sobre o tema do sexo, leia-se Chéné & Marigny, 2009, p. 176-178. Sobre o tema do erotismo, *ibidem*, p. 178-182.
32. Para uma descrição completa deste encontro com as mulheres-vampiro, leia-se no próprio romance de Bram Stoker, 2014, p. 44-46. Muito sugestiva é a carta dirigida às noivas de Drácula encontrada pelo Doutor Van Helsing no seu castelo (Posadas, 2008, p. 45-66).
33. Leia-se a nota deixada por Lucy Westenra, datada de 17 de setembro, que assim diz: “Tentei mexer-me, mas parecia dominada por um encantamento e o corpo da minha mãe, que já estava a arrefecer, pois o seu querido coração cessara de bater, pesava sobre o meu e não me lembro do que aconteceu durante alguns instantes” (Stoker, 2014, p. 155). No *Diário* do Dr. Seward, datado de 29 de setembro, pode-se ler: “– Vem a mim, Arthur – disse. – Deixa esses outros e vem a mim. Os meus braços têm fome de ti. Vem, e podemos ficar juntos. Vem, meu esposo, vem! [...] Quanto a Arthur, parecia estar sob um feitiço; afastou as mãos do rosto e abriu os braços. Lucy precipitou-se para ele” (p. 228). No *Diário* do Dr. Seward, dia 5 de outubro, lê-se que o Dr. Van Helsing disse ao seu amigo, e antigo aluno, Dr. Seward: “Agora o meu medo é o seguinte: uma vez que ela pode, pelo transe hipnótico, dizer o que vê e ouve o conde, não é menos certo que ele, que a hipnotizou antes, e que bebeu o seu sangue e a fez beber de dele, possa, querendo, obrigar a mente da senhora Mina a revelar-lhe aquilo que ela sabe? Assenti [Dr. Seward] e ele continuou [...]” (p. 352). No seu *Diário*, datado de 28 de outubro, o Dr. Seward escreveu as palavras que ouviu do Dr. Van Helsing: “No transe de há três dias, o conde enviou-lhe o seu espírito para ler o dela, ou, melhor, levou-a a vê-lo na sua caixa de terra no barco, no meio do mar. Ele soube assim que estávamos aqui, pois ela tem mais para contar na sua vida ao ar livre, com olhos para ver e ouvidos para ouvir, do que ele, encerrado como está no seu caixão. Assim, deve estar a fazer um esforço supremo para nos escapar” (p. 371). No mesmo sentido, vão as palavras de Mina Harker, *Diário* do Dr. Seward de 28 de outubro, assim transcritas: “Assim o meu próprio egoísmo [o do Drácula] liberta a minha alma [a de Mina], até certo ponto, do terrível poder que ele adquiriu sobre mim naquela noite horrível. Senti-o! Oh, senti-o! Graças a Deus pela Sua grande misericórdia! A minha alma está mais livre do que esteve alguma vez desde aquela horrível hora, e tudo o que me persegue é o medo de que ele, por meio de qualquer transe ou sonho, possa ter usado o meu conhecimento para os seus fins. O professor [Van Helsing] levantou-se. – Ele usou assim o seu espírito, e por intermédio dele, deixou-nos aqui em Varna, enquanto o barco que o levava deslizava envolto em névoa até Galatz, onde, sem dúvida, prepara tudo para fugir de nós. [...] Ele pensa que, como se desligou do seu espírito, também a

senhora nada saberá dele. Aqui está onde ele falha! Aquele terrível batismo de sangue que lhe deu torna-a livre de ir ao encontro dele em espírito, como o fez até agora nos seus momentos de liberdade, quando o Sol nasce ou se põe. Em tais momentos vai pela minha vontade e não pela dele, e este poder para o seu bem e o de outros ganhou-o através do seu sofrimento às mãos dele” (p. 374).

34. Sobre a temática da mitocrítica, veja-se, entre outras, as seguintes obras: Durand, 1982, p. 65-86; 1983, p. 25-43; 1998, p. 245-259; 2000, p. 187-209. Também, com proveito, Gutiérrez, 2012. Sob a influência da Psicocrítica de Charles Mauron. Gilbert Durand criou o conceito de mitocrítica: “a mitocrítica é justamente uma crítica de tipo literária, como se diz, crítica de um texto, crítica que tenta pôr a descoberto por detrás do texto, quer seja um texto literário (poema, romance, peça de teatro, etc) ou mesmo o estilo de todo o conjunto de uma época – mas, em rigor, texto jornalístico – que tenta pôr a descoberto um núcleo mítico, uma narrativa fundamentadora. [...] E a isto a que podemos chamar uma mitocrítica: é o pôr em relevo na obra, eu ia a dizer um mito inocente, querendo dizer com isso um mito que não esteja obrigatoriamente embarcado no pan-sexualismo de Freud ou numa interpretação demasiado estreita, um mito em liberdade, um mito que actua por detrás da narrativa ” (1982, p. 66).
35. O conceito de mitologema como o próprio nome indica é um tema mítico que encontramos no seio de uma obra literária: “é uma espécie de esquema geral bastante fácil de descrever, esquema que descrito, assim, em abstracto, enquanto conceito é o que se pode chamar um mitologema. É o mitologema da culpa, ou da queda, da descida a infernos diversos e da subida posterior para uma redenção” (ibidem, p. 72). Noutro texto, Gilbert Durand salienta que “Por exemplo, numa narrativa, uma obra, uma série de obras de uma época, muito amplas, o mitema não tem, ia dizer, a mesma função. Modela-se geralmente a partir de um género literário próprio de uma época, tende a empobrecer-se em conteúdo significativo, tende para um outro conceito: o que se chama mitologema. Um mitologema é o resumo, de certo modo, de uma situação mitológica, um resumo abstracto. É um simples esqueleto da obra” (1983, p. 32). O mitologema é um mitema empobrecido: “Há portanto aí um estreitamento – quanto mais amplo é o campo, mais o mitema se empobrece em mitologema e mais os mitemas são pobres. [...] é a *escala de amplitude*, que faz com que um mitema possa ser um mitologema em certos momentos, pobre mas recobrimdo uma grande série no tempo e no espaço;” (1983, p. 32 e 40). Sobre o mitologema também diz o seguinte: “E acontece que temos uma grande reserva mitológica nos nossos antepassados culturais greco-latinos que fornecem praticamente todo o arsenal mitológico que se encontra na nossa cultura com outros nomes e com outros conteúdos culturais, mas cujos esquemas – os ‘mitologemas’ – são idênticos” (1982, p. 74).
36. «Apressa-te devagar»: um oxímoro revelador da natureza de Drácula.
37. Sobre o tema do amor e vampirismo, leia-se Aguerre, 1999, p. 134-136.
38. Sobre este tema, veja-se o «Avant-propos» da obra de Buican, 1993, p. 7-9. Para uma distinção entre as noções de arquétipo de símbolo, leia-se Durand, 1984, p. 63-64.
39. Sobre a transhistoricidade do mito de Drácula ela está patente na tradução feita por Sir Richard Burton de *As Mil e Uma Noites*, “em que há um conto de vampiro, e em 1870 onze contos de vampiro extraídos de fontes hindus” (McNally; Florescu, 1975, p. 153), não esquecendo as crenças e contos populares da Europa Oriental, que tratavam de vampiros e mesmo da crueldade do próprio Drácula, nomeadamente entre os

romenos da Transilvânia. Recorde-se que Byron, influenciado pelas leituras sobre vampirismo nos países árabes e na China e na sua experiência de superstições populares na Albânia, esboçou uma história sobre o tema, mas que não chegou a acabar. A sua história foi completada por Polidori, no entanto quando este a publicou com o nome de *O Vampiro*, em 1819, a obra erroneamente foi atribuída a Byron.

40. Cf. A nota nº 39 que aborda a transhistoricidade do mito.

41. Não é aqui a altura para resumirmos minuciosamente os argumentos de Gilbert Durand, de Jean-Pierre Sironneau, de José María Mardones (1995), Jean-Jacques Wunenburger (1998, p. 109-133), entre outros. No entanto, gostaríamos de sublinhar, com Gilbert Durand, que “De plus en plus de participants à notre culture occidentale, on peut le constater tous les jours, se trouvent aujourd’hui en résonance autour du thème du retour du mythe et des résurgences des problématiques et des visions du monde qui gravitent autour du symbole, en un mot, autour de cette ‘Galaxie de l’Imaginaire’ dans l’attraction de laquelle se déploie la pensée contemporaine la plus profonde. Car nous sommes entrés, depuis un certain temps – par ‘nous’, j’entends notre civilisation occidentale –, dans ce que l’on peut appeler une zone de haute pression imaginaire. [...] il y a les savants qui s’aperçoivent, sans se connaître les uns les autres, qu’ils sont en train de retrouver des mythologies négligées ou oubliées, qu’ils construisent, à Princeton ou ailleurs, la Gnose de notre modernité... Il faut bien insister sur ce point : ils ‘retrouvent’ des mythes. Car il s’agit bien de ‘retour’. C’est une illusion bien superficielle que de croire qu’il y a des mythes ‘nouveaux’. Le potentiel génétique de l’homme, sur le plan anatomo-physiologique comme sur le plan psychique, est constant depuis qu’il y a des hommes ‘qui pensent’, c’est-à-dire depuis les quinze à vingt mille ans d’existence *d’homo sapiens sapiens*. [...] C’est pourquoi, lorsqu’un mythe s’est usé et s’éclipse dans l’habitus des saturations, on retombe sur des mythes déjà connus. Le jeu mythologique au nombre de cartes limités, est inlassablement redistribué, et, depuis des millénaires au moins, l’espèce *Homo sapiens* a pu espérer et survivre à cause de cette ‘rêverie’ continue dans laquelle, par saturation intrinsèque ou par événement extrinsèques, se transmet l’héritage mythique” (Durand, 2000, p. 17 e 45). Noutro texto, o autor salienta: “Enfim o mito, sendo sempiterno e mantendo-se numa semântica fixada de uma vez por todas, nunca desaparece. Mas ele desgasta-se, o que significa que existem, no movimento temporal do mito, períodos de inflação e de deflação. Existem períodos de intensidade e períodos de apagamento. [...] temos um desgaste do mito mas não um desaparecimento, porque a semente mítica pode sempre germinar de novo. Creio efectivamente, que um mito nunca desaparece – ele pode adormecer, pode definhar, mas está à espera do eterno retorno, ele espera uma palingenesia [renascimento, um retorno], como dizia um outro grande romântico – refiro-me a Ballanche” (1998, p. 97 e 111). José Mardones na sua obra *O Retorno do Mito* escreve: “Estamos a ver que o mito não está ausente da nossa sociedade. Torna-se mais ou menos visível, muda de arquétipo, mas nunca desaparece. Hoje deambula de novo entre nós. Na opinião de alguns, existem sintomas do seu ‘retorno’” (2005, p. 179). Massimo Centini na “Introdução” que faz ao coletivo que dirige sobre o mito do Drácula escreve o seguinte: “Un secolo di Dracula: un secolo di mito un po’ stravolto dalla sua originaria veste folklorica di tradizione slava, e conformatosi intorno ad un archetipo le cui valenze sono molteplici come la psicoanalisi ampiamente conferma. Il ‘non morto’ ritorna con drammatica violenza e si addensa nei gorgi dell’immaginario, recuperando esperienze e simbolismi che dalla diabolica Lilith si estendono fino all’aristocratico vampiro dei Carpazi, chiuso nella gotica barriera della sofferenza di cui è maschera eterna” (1997, p. 5).

42. O tema do “retorno do mito” e o modo como o mito se comporta no interior do imaginário coletivo, e que a “Tópica” durandiana ajuda a explicar, merecia só por si um estudo particular. Tanto mais, que o tema

do Drácula, como aliás o mostrou Jean Marigny (veja-se a nota 52), presta-se exemplarmente a ilustrar, pelas mais variadas razões, o retorno e o funcionamento do mito. Nós pensamos que o nosso trabalho, não sendo nós mitólogos de formação, deu, à sua maneira, um contributo significativo. Sobre este tema, na perspectiva durandiana, leia-se principalmente a *Introduction à la Mythologie* de Gilbert Durand, 2000, p. 15-46 e p. 137-162; *Mito, Símbolo e Mitodologia*, 1982, p. 13-35 e, por fim, um texto intitulado “Perenidade, Derivações e Desgaste do Mito” publicado na obra *Campos do Imaginário*, 1998, p. 91-118.

43. Para mais pormenores desta revolução, leia-se Marigny, 1999, p. 26-28 (teatro) e p. 32-37 (cinema).
44. De acordo com Jean Marigny (1999, p. 34-37) há três filmes que merecem ser destacados pelo enorme contributo que deram a que Drácula de Bram Stoker se afirmasse como mito, a saber: *O Drácula* de Tod Browning (1931), *O Horror de Drácula* de Terence Fisher (1958) e, por último, *Drácula* de Francis Ford Coppola (1992). Posteriormente, mas sem qualquer influência na constituição da figura mítica, podem-se registar os seguintes filmes: *Drácula: morto mas feliz* de Mel Brooks (1995), *Drácula 2000* de Patrick Lussier (2000), entre outros filmes citados por Marigny (2005a, p. 12). Por último, *Drácula: A História Nunca Contada* de Gary Shore (2014). Sobre a filmografia sobre Drácula e Vampiros, veja-se McNally & Florescu, 1995, p. 263-299.
45. O sangue atrai, horroriza, enfim é tabu (Chéné; Marigny, 2009, p. 183-191). A propósito do sangue, leia-se as palavras escritas por McNally e Florescu: “Liberto de seu mosteiro ou castelo, andando sob a forma de um homem durante o dia, voando como um morcego à noite, Drácula ressurgiu para aterrorizar e exercer seus poderes vampíricos. Assim, liberado com seus poderes para o mal, o vampiro cruza a fronteira do seu próprio país e tenta como o fez no romance de Stoker, a conquista da própria Inglaterra. Suas fronteiras se estenderam infinitamente. Foi este Drácula, o homem da ficção, e não o Drácula histórico, que conquistou a imaginação do mundo ocidental. Sem ele, o Drácula real estaria grandemente reduzido em tamanho mesmo tirânico e sanguinário como era. A fascinação suprema da estória de Drácula reside em seu mito, não em sua realidade. O sangue é de fato a única ligação válida entre os dois” (1975, p. 165). Sobre este tema incontornável na obra de *Drácula*, leia-se um dos trabalhos de referência, sobre o sangue, da autoria de Jean-Paul Roux: *Le sang: Mythes, symboles et réalités*, 1988, p. 201-234.
46. Escrevem a este respeito Céline du Chéné e Jean Marigny: “La fascination que provoquent le sang, la mort, la vie après la mort trouve en ce personnage un miroir troublant. Dracula et les vampires s’adaptent avec une facilité déconcertante à toutes nos peurs – voire nos névroses” (2009, p. 209).
47. De acordo com Marigny, “En l’espace de quelques décennies, Dracula a connu bien des vicissitudes, des moments de gloire et aussi des périodes d’oubli, mais il se maintient envers et contre tout, car il est immortel et c’est sa vocation de perdurer. A l’instar du monstre de Frankenstein ou de l’infâme Dr. Jekyll, Dracula est devenu un mythe littéraire des temps modernes dont on ne peut plus se passer” (2005, p. 153).
48. Sobre o tema do “trans-humanismo e do pós-humanismo”, veja-se, entre outras, a obra de Luc Ferry (2017) *La Revolución Transhumanista* e os artigos de Anselmo Borges, publicados no *Diário de Notícias*, em 17, 24 e 31 de março de 2017. Cf., por exemplo, <<http://hypescience.com/fonte-da-juventude-%E2%80%99Ceterna%E2%80%9D-e-descoberta/>>, onde se lê que o pesquisador de Harvard Ronald A. De Pinho descobriu uma forma de reverter os efeitos da idade. O título, confessamos, é sensacionalista: “Fonte da

Juventude ‘eterna’ é descoberta”. Veja-se igualmente um artigo publicado no jornal *Expresso*, datado de 5 de maio de 2014, intitulado “Transfusões de sangue jovem podem inverter envelhecimento”, em <<http://expresso.sapo.pt/sociedade/transfusoes-de-sangue-jovem-podem-inverter-envelhecimento=f868494>>. Outro artigo, referindo-se ao mesmo tema, intitula-se “Transfusão de sangue jovem pode ser o caminho para a juventude eterna”, em <<http://gizmodo.uol.com.br/transfusao-de-sangue-jovem-pode-ser-o-caminho-para-a-juventude-eterna/>>. Havendo mesmo um artigo, sobre o mesmo tema, onde a palavra vampiro figura: “Vampiro Terapia poderia reverter o envelhecimento, se os cientistas realizarem em paciente idoso transfusão de sangue jovem”, em <<http://illuminatielitemaldita.blogspot.pt/2014/05/vampiro-terapia-poderia-reverter-o.html>>. Ultimamente apareceu um novo artigo intitulado “Cientistas mais perto de descobrir droga anti- envelhecimento”: <<http://24.sapo.pt/atualidade/artigos/cientistas-mais-perto-de-descobrir-droga-anti-envelhecimento>>, acessos em 23 de março de 2017. Lembramos o filme de Darren Aronofsky, *The Fountain* (2007) onde o tema da “Fonte da Juventude” é o ponto de partida para o cientista Tommy Creo procurar a cura do cancro que está matando a sua esposa. O título do filme no Brasil é mais sugestivo miticamente – *Fonte da Vida*. Sobre o imaginário da criação de um novo ser artificial isento de doenças e mesmo da morte, com a mitologia messiânica da imortalidade que lhe está associada, veja-se Wunenburger, 2016, p. 113-116. Esta nova humanidade biotecnológica, do ponto de vista do seu imaginário, identifica-se mais com os mitos de Fausto, de Frankenstein e de Drácula do que com os mitos de Prometeu e de Golem. Trata-se de novos seres que já pouco ou nada têm a ver com os “velhos” robôs, *cyborgs* que são como objetos que sintetizam matéria e inteligência artificial, vida contínua por oposição a morte carnal (2016, p. 112).

49. Eduardo Lourenço durante a primeira mesa da 15ª edição do *Correntes d’Escrita* (21 de fevereiro de 2014), na Póvoa de Varzim, disse o seguinte: “Dá a impressão de que, de repente, fomos invadidos, não por uns castelhanos arcaicos nossos vizinhos e que são nossos irmãos e primos, mas por uma espécie de vampiros como aqueles que o cinema de Hollywood ilustra. Não é por acaso que o tema dos vampiros se tornou um tema da moda, os vampiros são emissários da morte, é como se estivéssemos a viver uma espécie de apocalipse indireto”, disponível em: <<http://portocanal.sapo.pt/noticia/18456/>>.

50. Não é nossa intenção aqui falar deste artigo, mas tão-somente evocar o seu título porquanto pensamos que ele resume bem o nosso propósito. Para mais pormenores, veja-se *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, acessado em 6 de março de 2017: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6277/inquietante-estranheza-das-unheimliche/>>.

51. A este respeito, no estudo de Charles Grivel pode ler-se o seguinte: «On peut aussi constater que le mythe sous sa forme moderne, né de la jonction du vampirisme de cimetière (le cadavre suceur) et de la légende concernant le prince Dracula et qui n’atteindra sa forme définitive, comme on sait, qu’à la fin du XIX siècle. Dans ce nouveau cadre, la donnée religieuse n’est plus qu’accessoire: Dracula est devenu un monstre laïque. Produit littéraire (et filmique) plutôt que produit de la foi et des dogmes. Je lie la figure à la transsubstantiation et à la perte» (1997, p. 55). Também Denis Buican escreve que «Dracula sera donc passé à la postérité à double titre. Combattant pour l’indépendance de son pays à une époque où la Valachie pouvait devenir, pour les Turcs, une voie accès vers l’Europe, il a paralysé par sa bravoure la marche de Mehmet II, le conquérant de Constantinople. Prince d’une férocité apparemment sans limite, il a incarné le mal jusqu’à en devenir l’une des personnifications les plus célèbres: un mythe de sang et d’immortalité» (Buican, 1993, p. 61). Consulte-se para maiores desenvolvimentos, Chéné & Marigny, 2009, p. 12 e 14.

52. Quanto ao Drácula como mito moderno, Jean Marigny escreveu: “Mas Drácula não se transformaria, no século XX, num mito moderno, se tivesse permanecido uma simples personagem de romance. Foi o mundo do espectáculo, particularmente o do teatro e do cinema, que lhe permitiu encontrar o lugar popular que lhe era necessário para se impor no imaginário colectivo, e foi nos Estados Unidos da América que esta revolução viria a efectuar-se. [...] Durante a primeira metade do século XX, foi sobretudo no cinema que se elaborou o mito de Drácula. [...] Tudo isso demonstra que a personagem de Drácula tem uma vocação universal. [...] Drácula é uma personagem de mil facetas [...] Por que pôde uma tal personagem fascinar públicos tão diferentes em diversas épocas da história contemporânea? Por que mantém contra tudo e contra todos o seu poder de atracção, um século depois da sua primeira aparição pública?” (1999, p. 26,32, 56-57 e 26-51). Também sobre Drácula como mito, leia-se Chéné & Marigny: “Parler de Dracula, c’est parler des liens mystérieux qui unissent vérité historique et constitution d’un mythe. Comment est-on passé d’un prince roumain du XVe siècle à l’aristocrate tout en morgue et en canines né de l’imagination britannique puis imposé par le cinéma hollywoodien? Personnage polymorphe, Dracula est devenu un terme générique. Il matérialise toutes nos peurs, et surtout la première d’entre elles, la peur de la mort. C’est à ce titre que Dracula peut prétendre au rang du mythe. En l’espace d’une trentaine d’années, le personnage s’est définitivement imposé dans l’imaginaire occidental. [...] Un siècle plus tard, Stoker publie Dracula, l’histoire d’un comte-vampire. Il y fixe à jamais ou presque l’archétype du vampire. Mais le comte-vampire ne serait jamais devenu un mythe moderne au XXe siècle s’il était resté un simple personnage de roman. Le monde du spectacle, en particulier le cinéma et le théâtre, l’imposeront dans l’imaginaire collectif. Comment, en effet, ne pas parler de mythe lorsque l’on aborde Dracula? Il symbolise l’existence humaine, inséparable de la mort, seule expérience que l’homme ne peut décrire. [...] Or, le paradoxe du vampire est que non seulement il vit sa mort, mais qu’en plus, il peut la dire (2009, p. 12 e 14).
53. Na introdução que Roger Bozetto e Jean Marigny escreveram à obra coletiva *Vampires: Dracula et la siens*, intitulada “Frères et soeurs de sang”, pode ler-se: “Le vampire est d’abord une figure mythique: il a donc, comme toute figure de ce type, le privilège de l’ambiguïté. Une figure mythique, c’est une forme qui suppose la présence d’une question. Et les questions que l’on pose par le moyen des figures mythiques sont essentielles: elles portent sur le sens de la vie, de la mort et de l’amour. Les réponses qu’elles apportent ne sont ni claires ni simples; elles s’incarnent dans des récits ou des images. C’est dire qu’elles demeurent mystérieuses, et que leur interprétation dépend de nombreux paramètres, sans jamais d’ailleurs en épuiser le sens” (1997, p. I).
54. Se o mito deve muito à imaginação, e se uma das suas funções mais importantes é a da eufemização, então não estamos longe de justificarmos a nossa interrogação com as palavras de Gilbert Durand: “que a função da imaginação é antes de mais uma função de eufemização, não um simples ópio negativo, máscara que a consciência ergue face à horrenda figura da morte, mas pelo contrário dinamismo prospectivo, que através de todas as estruturas do projecto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo. [...] O facto de desejar e de imaginar a morte como um repouso, um sono, esse mesmo facto a eufemiza e a destrói” (1979, p. 121-122).
55. Jean-Claude Aguerre, pelo seu lado, afirma o seguinte: “Existem elos entre a criatura de Frankenstein e Drácula? A questão é posta com frequência. O que porventura têm em comum é este corpo dividido [Lacan e o estado do espelho: Drácula regressou a um estado anterior à totalização do corpo]” (1999, p. 128). Ambos são possuidores de corpos quase que indestrutíveis e dotados de uma força sobrenatural, não são

humanos e, muito particularmente, visam ambos a imortalidade. Florescu & McNally, 2007, p. 319-346: nesta obra os autores oferecem uma descrição minuciosa da génese e do contexto de Drácula. Veja-se, por exemplo: “O conde vampiro de Stoker é, de facto, uma composição um produto da imaginação do autor, das suas leituras e da sua experiência de vida. [...] A personagem é o supra-sumo do mal, uma figura *anti-pai* de grande força. É sedutor, especialmente atraente para as mulheres, embora as qualidades sensuais e eróticas do vampiro de Stoker tenham sido ainda ampliadas pelos guionistas dos filmes. O conde anseia pela imortalidade e deseja conquistar, em primeiro lugar, uma Inglaterra vitoriana, decadente e materialista, mas, em última análise, pretende dominar o mundo. Com este objectivo leva por diante a sua tarefa de uma forma sistemática e calculista, muito à maneira do seu equivalente histórico” (2007, p. 335-336).

CAPÍTULO IV

Drácula no cinema: Cenas de uma erótica prometeica

Rogério de Almeida¹

Marcos N. Beccari²

Variações sobre o mesmo tema ou os filmes de vampiros

Uma busca rápida pelo *Internet Movie Database* (www.imdb.com) com a entrada “Drácula” retorna uma lista de duzentos filmes. O mesmo ocorre com “Vampiro”. São filmes que contêm a palavra no título. Se acrescentarmos os filmes pautados na temática, mas que não trazem “Drácula” ou “Vampiro” no título, a lista se agiganta ainda mais, com películas tão improváveis quanto *Martin* (1976), *Fome de Viver* (1983), *Procura-se Rapaz Virgem* (1985), *Os Garotos Perdidos* (1987), *Um Drink no Inferno* (1996), *Van Helsing* (2004), que mistura Drácula com Frankenstein, *Deixa Ela Entrar* (2008), *Amantes Eternos* (2013), e o mais importante de todos, *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, refilmado brilhantemente por Werner Herzog em 1979. Há também variações de todo tipo, como *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014), anunciado como “o primeiro Western de vampiros iraniano”. O que dizer de *Abraham Lincoln: Vampire Hunter* (2012), que pós-modernamente transforma o 16º presidente dos EUA (1861-1865) num caçador de vampiros?

A vasta filmografia sobre o mito do vampirismo também pode ser abordada numa perspectiva histórica e não restará uma só década sem numerosos representantes. O primeiro filme do gênero é de 1908, *Les vampires de la côte*, um curta francês hoje desaparecido sobre o qual restam poucas informações. De 1913, temos *The Vampire*, também desaparecido, e *Vampire of the Desert*, cuja história gira em torno de uma vampira de nome Lisbeth. Em 1914 foi lançado *The Vampire's Trail* e em 1916 *The kiss of a Vampire*.

A década de 1920 reservaria o melhor filme sobre Drácula, *Nosferatu*, que teve seu título alterado por não ter conseguido os direitos de adaptação do livro de Bram Stoker. No entanto, o filme não escapou de um processo dos detentores dos direitos de *Drácula*, já que a trama não se distancia do romance. Em vez de Drácula, surge na tela (em cenas que não ultrapassam 9 minutos dos 94 totais) o Conde Orlok, encarnação de um vampiro realmente assustador, diferente portanto dos Dráculas do final do século XX e início de XXI. Foi dirigido por F. W. Murnau, que posteriormente rodaria *Fausto* (1926), outra obra importante do *expressionismo alemão*.

Na década seguinte, surge o primeiro filme falado sobre vampiro, *Drácula* (1931), adaptado de uma peça da Broadway, filmado por Tod Browning, e com Bela Lugosi encarnando o Conde. Apesar das limitações técnicas que os primórdios do cinema sonoro impunham, principalmente na movimentação das câmeras, o filme consagrou Lugosi, que depois reviveria o mesmo papel em outras produções. O filme contou também com uma versão em língua espanhola, que utilizou o mesmo roteiro e as mesmas instalações, com direção de George Melford. O sucesso do filme fez com que a Universal explorasse o gênero, lançando em 1936 *A Filha de Drácula*. Na década seguinte seria lançado *O Filho de Drácula* (1943), o primeiro a mostrar Drácula se transformando em morcego. Ainda na década de 1940, há *O Retiro de Drácula* (1945), que mistura o Conde com o Lobisomen e o monstro Frankenstein.

Na década de 1950, outra encarnação icônica de Drácula foi representada por Christopher Lee, em *O Vampiro da Noite* (1958), que depois voltaria ao papel em 1966, com *Drácula, o Príncipe das Trevas* e em 1968, *Drácula, o Perfil do Diabo*; na década seguinte, uma explosão de Dráculas, como em *Conde Drácula* (1970) de Jesus Franco e *O Conde Drácula*

(1970) de Roy Ward Baker, *O Sangue de Drácula* (1970), *Drácula no Mundo da Minissaia*³ (1972) e *Os Ritos Satânicos de Drácula* (1973). Importante mencionar, ainda da década de 1960, a comédia *A Dança dos Vampiros* (1967), de Roman Polanski, uma obra excepcional em início de carreira.

Voltando à década de 1970, surgiram *The Vampire Lovers* (1970), *Lust for a Vampire* (1971) e *Twins of Evil* (1971), conhecidos como trilogia Karnstein, uma série que explorou cenas de lesbianismo em uma abordagem mais sensualista do tema, cuja narrativa se baseou na obra de Sheridan Le Fanu, escrita em 1872. *Condessa Drácula* (1971) remonta ao século XVI e traz a temática da obsessão pela beleza. *Blood for Dracula* (1974) explora o erotismo vampiresco em uma história em que o Conde, para sobreviver, necessita de sangue de mulheres virgens, algo difícil de encontrar. *As Filhas de Drácula* (1975) é outra película de temática lésbica. *A Mansão Marsten* (1979) (em Portugal, *A Hora dos Vampiros*) é uma adaptação de Stephen King produzida para a TV americana, que narra a história de uma cidade invadida por vampiros. Há também *Drácula* (1979), de John Badhan (conhecido por *Os Embalos de Sábado à Noite*), refilmagem do Drácula de 1931. E uma comédia romântica chamada *Amor à Primeira Mordida* (1979).

Na década de 1980 proliferam produções que retomam o vampirismo numa chave pós-moderna, de retomada irônica do passado (Eco, 1985), em que a figura circunspecta e terrífica de Drácula cede espaço a uma variada gama de vampiros e vampiras, como a encarnada por Catherine Deneuve em *Fome de Viver* (1983), cujo mote é a troca de sangue pelo não envelhecimento. Em 1985, *A Hora do Espanto* (*A noite do espanto* em Portugal) inaugura a mistura de terror e humor, como na antológica cena da morte de Billy Cole, que após ter uma estaca cravada no coração começa a derreter revelando em vez de sangue uma improvável (e cômica?) gosma verde. O Brasil não ficou de fora da onda vampiresca pós-moderna e em 1986 Ivan Cardoso rodou *As Sete Vampiras*, misturando erotismo, terror e humor, com a inventiva vampirização por meio de uma planta carnívora vinda da África. *Vamp, a Noite dos Vampiros* (1986), com a cantora Grace Jones, também explora a relação entre erotismo e terror por meio da comédia. *The Monsters Squad* (*Deu a louca nos monstros*) (1987) segue a lógica pós-moderna ao misturar uma série de monstros (Drácula,

Lobisomen, a criatura de Frankenstein...) num enredo infanto-juvenil. *Near Dark* (1987) (*Quando chega a escuridão no Brasil, Depois do Anotecer* em Portugal) trata da iniciação de Caleb Colton, que é apresentado a um grupo de mortos-vivos pela vampira Mae, numa película marcada pela hiper-estetização da violência. *The Lost Boys* (1987) (*Os Garotos Perdidos*) segue a fórmula de misturar humor e terror numa aventura adolescente. De certo modo, a intensificação do erotismo iniciada na década de 1970 permanece na de 1980, mas numa chave pós-moderna, com hipérbolos estilísticas e estéticas, como nas cenas de violência, com recursos especiais para efeitos simultaneamente improváveis e hiper-realistas.

A década de 1990 ficou marcada pela superprodução *Drácula de Bram Stoker* (1992), um filme que, como o próprio título sugere, retorna às origens literárias em seu processo de adaptação. Sem aprofundar a questão, vale citar o artigo *Adaptation, ou le cinéma comme digest*, que Bazin publicou em 1948 relacionando a adaptação à cultura do *digest*.⁴ Como uma experiência facilitadora, a *digest* adaptaria obras literárias para o cinema resumindo-a, isto é, limitando-se às informações mais importantes para a configuração do sentido da narrativa. É o que parece fazer Francis Ford Coppola nesta adaptação, que segue de perto, passo a passo, a trama elaborada por Bram Stoker. Não cabe aqui o termo “fidelidade”, tantas vezes reivindicado para julgar uma adaptação, pois como nos lembra Bazin (1948, p. 34) a noção de fidelidade é ilusória quando se trata de uma adaptação, já que o importante é a “equivalência do sentido das formas”. Dessa maneira, o que salta aos olhos na adaptação de Coppola é menos a literalidade que a diferença, no caso, a relação entre Drácula e Mina. Na obra literária, o interesse do vampiro pela noiva de John Harker é momentâneo e circunstancial enquanto no filme Mina se torna a reencarnação da noiva de Drácula, que se suicida ao receber a falsa informação de que seu amado havia morrido. A dor por ele sofrida e a recusa em aceitar a realidade o fez renegar a Deus, tornando-se o primeiro vampiro. A cena inicial da película – a tragédia de Drácula – será retomada como motivação para a sedução de Mina, justificando moralmente, por assim dizer, sua maldição, uma vez que sua condição de vampiro se subordina à perda amorosa e à possibilidade de redenção. Esse acréscimo cinematográfico – de resto similar ao equívoco trágico de Romeu e Julieta – em que a notícia falsa da morte do Conde gera o suicídio da amada resgata um sentido

romântico presente no original, mas também diminui consideravelmente o aspecto assustador de Drácula, caracterizado como um homem apaixonado, um romântico revoltado, capaz de empreender sua força, inclusive contra a natureza e a divindade, para sua realização amorosa. De certo modo, esta versão de Coppola é a que melhor simboliza o retorno pós-moderno à tradição, que é atualizada de maneira irônica, isto é, afirmando uma visão romântica de mundo por meio de referências indiretas, como ao vampirismo e à reencarnação. Além disso, suaviza o aspecto negativo do vampiro – sua monstruosidade – em benefício de Eros, ou seja, um Drácula que mistura Fausto e Don Juan.

Ainda na década de 1990, há *Entrevista com Vampiro* (1994), adaptação dos livros de Anne Rice. Dirigido por Neil Jordan, o filme gira em torno da entrevista que Louis concede a um ambicioso repórter, contando como foi vampirizado, há mais de 200 anos, por Lestat. A lógica pós-moderna apontada no caso de *Drácula de Bram Stoker*, de um retorno irônico e indireto à tradição, é empregada aqui por meio da entrevista, essa forma moderna de narrar histórias verídicas como se fosse ficção e/ou narrar histórias de ficção como se fossem verídicas. Figura potencialmente assustadora, o vampiro que relata sua vida está pacificado pelo jogo da entrevista – não há riscos, pois não há ação. A ocorrência está no passado, concluída, finalizada. Pode-se falar dela, contar como foi, tentar ressignificá-la, mas jamais pô-la novamente em ato. A história acabou.

Também de 1994 há o *Nadja*, dirigido por Michael Almereyda, que narra a história de uma vampira romena que vive em Nova York, caçando suas vítimas em bares e fugindo da perseguição do Doutor Van Helsing. *Drácula – Morto, mas Feliz* (1995), de Mel Brooks, se constitui como uma paródia escrachada, com um Drácula incapaz de inspirar medo, dado o fracasso cômico de seus atos. Em 1996 foi lançado *Um Drink no Inferno*, com roteiro de Quentin Tarantino, e com a presença de Salma Hayek como a vampira Satanica Pandemonium, referência a um filme de 1975, entre outras tantas referências numa película que assume o *kitsch* e o *gore* na chave da ironia pós-moderna, isto é, a escolha estética não é a estetização hiperbólica da violência, mas a estetização das referências a filmes que se utilizaram, a valer, do *kitsch* e do *gore*. Por meio desse procedimento, o filme se torna *cult*, já que faz um cinema de “primeira classe” se utilizando de recursos e referências de *Filme*

B.⁵ Ainda na década de 1990, há os filmes *Vampiros de John Carpenter* (1998), de estética fortemente influenciada pelo gênero faroeste, e *Blade* (1998), filme que mistura vampiro e super-herói.

No século XXI há poucas produções dignas de nota, embora a quantidade de filmes dedicados a vampiros não arrefeceu. *Dark Prince: The True Story of Dracula* (2000) resgata a história de Vlad Dracula, filho do Príncipe Vlad, indo em busca das raízes que inspiraram a história de Bram Stoker. *Drácula 2000* narra a busca de vingança do vampiro contra Mary Van Helsing, descendente direta do doutor que o aprisionou. *Shadow of the Vampire* (2000) conta a história das filmagens de *Nosferatu* realizada por F. W. Murnau, que teria contratado um vampiro real para o papel principal. A narrativa de um fato histórico – a realização de *Nosferatu* – a partir de uma perspectiva ficcional – o ator Max Schreck seria um vampiro de verdade – prolonga o procedimento pós-moderno de revisita irônica ao passado e de descrença à história, que se transforma em uma narrativa entre outras possíveis. *Anjos da Noite (Underworld)* (em Portugal, *O Submundo*) (2003) aborda o conflito entre vampiros e lobisomens num mundo escondido dos humanos. *Wir sind die Nacht (As Donas da Noite)* (2010) é uma produção alemã que retoma a temática das vampiras lésbicas, mas as insere num cenário de disputa com a polícia. Há ainda *Kiss of the Damned* (2013), uma relação amorosa entre um jovem e uma vampira; *Sede de Sangue* (2009), produção sul-coreana que narra a história de um padre que após uma transfusão de sangue retorna à vida dividido entre o desejo carnal por sangue e sua fé, que proíbe matar; a saga *Crepúsculo* (2008-2013), com os vampiros politicamente corretos; *Sombras da Noite* (2012), uma divertida mistura de gêneros realizada por Tim Burton e com Johnny Deep encarnando o vampiro; e *Dracula Untold (Drácula, a História Nunca Contada)* (2014), filme que retorna à Transilvânia para contar a história de Vlad e sua transformação em vampiro.

Não obstante essa profusão de películas, merecem menção duas delas: *Deixa ela entrar* (ou *Deixa-me Entrar*, título em Portugal) (2008) e *Only Lovers Left Alive (Amantes Eternos)* (2013). O primeiro filme é uma produção sueca dirigida por Tomas Alfredson e narra a relação de Oskar, um menino de 12 anos, e Eli, um vampiro castrado, relação que permite trazer à tona temas como *bulling*, homoafetividade, rejeição etc., numa abor-

dagem existencialista sobre a perda inocência. *Amantes Eternos* foi filmado por Jim Jarmusch e narra a história de amor entre dois vampiros seculares (Adam e Eve, em clara referência ao casal primordial), preocupados com os rumos da sociedade contemporânea. Mais decadentista que romântico, o ambiente onde transita o casal nos lembra *À Rebours* (*Às avessas*), de Huysmans, romance centrado no gosto estético do jovem Des Esseintes, que vive nos arredores de Paris, onde cultiva seu tédio e suas sensações. Adam é um astro do rock recluso, que vive em um grande casarão cercado de guitarras antigas e vitrolas. De temperamento nostálgico, mantém com Eve um relacionamento apaixonado e de profunda compreensão e aceitação, ritualizando os pequenos gestos do cotidiano em uma luta silenciosa por manter certa altivez e nobreza historicamente decadentes. A relação entre ambos será perturbada pela irmã de Eve, cuja atitude inconsequente e presenteísta se constitui um contraponto contemporâneo ao casal. Nesse sentido, o filme vai além do tema do vampirismo para meditar sobre o que desaparece no cenário contemporâneo.

Variações e Desgastes do mito de Drácula

Ao lado de Fausto e Frankenstein, Drácula é um dos mitos modernos que mais se propagaram nas últimas décadas. De certo modo, os três guardam certa semelhança, quer pelo aspecto monstruoso (mais presente nestes dois últimos), quer por questionar os limites da vida e da morte, ou mesmo pela relação com o tema do duplo. Como apontado no livro *O mito de Frankenstein*,

O que há de mais angustiante no tema do duplo, de acordo com Rosset (2008, p. 92) é a descoberta de que eu não sou quem pensava ser. No caso de Frankenstein, a questão é mais complexa, pois a criatura, como duplo de seu criador, não é uma imagem projetada, mas a projeção de um desejo, o de ultrapassar os limites humanos e experimentar a sensação de ser Deus por meio da criação da vida (Almeida, 2018, p. 167).

Embora seja um tema presente desde a Antiguidade, seu apogeu é o século XIX, sendo tratado por autores como Hoffmann, Edgar Allan Poe, Dostoiévski, Maupassant, Oscar Wilde e Robert Louis Stevenson. O pensamento romântico é, sem dúvida, chave obrigatória para compreender a angústia do duplo. Em *O Estranho*, Freud (1976) mostra como o duplo se converte em objeto de terror. O que há de mais assustador é que o outro, o duplo, o estranho é, no fundo, familiar. O horror não está no exterior, mas dentro.

No caso de Drácula, o mitema⁶ da ausência de reflexo no espelho – cena que os filmes sobre vampiro se deleitam em reproduzir, desde *Nosferatu* – relaciona-se justamente com o caráter angustiante apontado por Rosset (2008) no tema do duplo, a dúvida sobre a própria existência. Os vampiros são definidos por um conjunto de características, como a vida noturna, o medo da cruz, do alho, da água benta, da bala de prata, da estaca de madeira e da luz solar, a imortalidade e a eterna juventude renovada pelo sangue sugado de suas vítimas, que por sua vez, ao morrer, tornam-se, também elas, vampiras. Dessas características, a mais significativa é a imortalidade. O sangue, símbolo da vida, é a condição para a manutenção da imortalidade, bem como da eterna juventude (tema que ganha mais força na pós-modernidade). Mas o sangue que alimenta o vampiro é sempre de outro, ele mesmo não tem vida, daí o uso metafórico do vampirismo para as relações em que a energia psíquica de um é de algum modo subtraída em proveito de outro. No caso do Drácula, a ausência de reflexo sinaliza, assim, sua angústia, a dúvida sobre sua própria existência, pois efetivamente ele não vive, embora seja um não-morto.

Exemplo dessa angústia pode ser visto no *Drácula de Bram Stoker* (1992), de Coppola, mais precisamente na cena em que, depois de vampirizar psiquicamente Mila e antes de sugar seu sangue, ela pergunta quem ele é. “Não sou nada. Sem vida, sem alma, odiado e temido. Aos olhos do mundo estou morto”, ele responde. Efetivamente, sua condição é a da danoção, de quem vive nas trevas, de quem não morre, mas também não vive.

O mito do vampiro se sustenta em sua origem sobre uma base folclórica, associado ao culto e ao medo dos mortos, suscetíveis de regressar da tumba. Os vampiros são emblema privilegiado desse “retorno do reprimido” de que falava Freud em *Totem e Tabu*, regressando do além para

manifestar sua inquietante presença de não-mortos. Sua ausência de sombra implica a carência de alma, daí sua aliança dicotômica com a figura diabólica do Antricristo e com os poderes do mal. Simbolicamente, o vampiro se vincula em sua origem ao canibalismo, à licantropia e à enfermidade: recordemos que *nosferatu*, uma das múltiplas palavras que o nomeiam, significa em língua romena “o portador da praga” (González, 2008, p. 529).⁷

A figura do vampiro, embora com paralelos desde os mais remotos tempos – Lilith, o judeu errante, o mito hindu de Baital, as figuras míticas gregas de Lamias e Empusas –, é no romantismo que ganhará força e se immortalizará na figura do Conde Drácula. A associação com o romantismo é importante e incontornável porque é nele que encontraremos os ingredientes para compor esse caldeirão de horror: sentimentalismo, tédio, aversão à vida social, revolta, gosto pelo tenebroso, pela morte, culto à Lúcifer, enfim, um conjunto de elementos que caracterizam uma denegação da realidade.

Na interpretação de Clément Rosset (2012), trata-se do sentimento de *impossessão*, cuja origem é a penúria fundamental da condição humana (Durand chamará de angústia existencial). Essa penúria é sentida por todos, mas o romantismo a tratará de um modo específico, desejando a imobilidade, o fixo, a apreensão do que é inapreensível. Esse desejo de imobilidade tenta possuir o que é movente, mas se depara com a impossibilidade de compreender o que é fugidio, de possuir o que ama.

Esse drama romântico da impossessão se expressa pela angústia diante do Tempo, que é sempre inapreensível. O trágico do instante que passa é que não pode permanecer, não pode ser apreendido. Para o romântico, a angústia surge da constatação de que o tempo não se deixa possuir jamais, o que significa que todos os instantes da vida trazem o drama da impossessão, desejo de possuir o que é movente, o que se apresenta como rebelde a toda posse. Daí a erótica romântica girar em torno da impossibilidade de possuir a amada.

O drama apresentado no *Drácula de Bram Stoker* de Coppola configura essa erótica do impossível (ou do *impossível*). Em tempos remotos, um traidor anunciou a morte de Vlad à sua amada, que não suportando a notícia se suicida. Ao retornar do campo de batalha, Vlad

se depara com sua amada morta e se rebela contra Deus, tornando-se um não-morto, um vampiro, com poder de se transformar em animais (lobo, morcego...) ou mesmo em névoa, com a força de 20 homens, amante da noite, servo de Satã, enfim, Drácula. No século XIX encontra Mila, a reencarnação de Elisabeta, sua amada de outrora. Mila será seduzida por Drácula, que viverá então o drama da impossessão. Para possuí-la, precisa transformá-la em vampira, o que significa que ela morrerá, ou será uma não-morta como ele; de todo modo, uma outra que não ela mesma. Assim, é para ele impossível possuí-la, sua angústia expressa uma nostalgia do *imóvel*, do *fixo*, de quando ambos estavam vivos e se amavam. Mas esse tempo passado jamais foi imóvel ou fixo, isto é, jamais foi possuído, pois nenhum tempo o é, o que traduz a impossibilidade de retê-lo, de imobilizá-lo, de apreendê-lo. No passado ou no presente, o instante é sempre fugidio. Assim como a amada, não é possível possuí-lo, de onde sua revolta.

Revolta que expressa um mitema prometeico. Sabemos que Prometeu, na versão de Ésquilo, é o benfeitor da humanidade, o que traz o fogo dos deuses aos homens, que possibilita o surgimento da cultura, da civilização, da forja de instrumentos e armas, mas é também transgressor, *piróforo* (ladrão do fogo) (Durand, 1996, p. 92), o símbolo da revolta metafísica, mas também da afirmação do sobrenatural, que confere a um só tempo uma natureza a este mundo e a existência de um exterior a este mundo, força divina ou satânica, que pode penetrá-lo para alterar a condição humana, como ocorre com a imortalidade dos vampiros e seu poder de se transformar em animais, como morcego, lobo, rato etc.

Essa condição animal de Drácula remete aos símbolos teriomórficos (Durand, 1997), manifestação dilacerante e aterrorizante da bestialidade que angustia, aterroriza e repugna o homem. Seus caninos protuberantes são emblemáticos, bem como o gesto de aproximação dos lábios ao pescoço, com seu misto de sedução (Eros) e agressividade (Thanatos), já que a boca que beija é a mesma que morde.

Como assinalou Noël Carroll (2005) em seu estudo sobre a filosofia do terror, os monstros não só são assustadores como também repugnantes. O monstro na ficção de terror vem acompanhado de animais que causam repulsão, como os ratos, por exemplo,

que surgem em proliferação tanto em *Nosferatu* quanto em *Drácula de Bram Stoker*, no qual o próprio vampiro se transforma em vários ratos ao fugir de Van Helsing, o que simboliza tanto a covardia atribuída aos ratos quanto sua repugnância, ainda mais quando surgem em bando, cuja agitação acrescenta um elemento a mais de perturbação.

Desse modo, ao reger o século XIX, Prometeu encarna tanto a figura do cientista, com sua missão de transcender a natureza por meio do saber, quanto a de Lúcifer, expresso pelo desejo de transgredir a ordem dada. Em *Drácula*, sua força maléfica é combatida pelo cientista e professor de antropologia Abraham Van Helsing, o que torna a narrativa uma disputa heroica entre as forças do bem e do mal.

A revolta prometeica e romântica revela, assim, uma intolerância ao mundo, ao real, ao que é fugidio, ao que escapa de toda posse. Não à toa o vampirismo encontra em Lilith o contraponto feminino mais emblemático. A primeira mulher foi criada do barro por Deus, assim como Adão, mas não se entendia com ele. Ao pronunciar o *nome infável* ganhou asas e fugiu do jardim do Éden, recusando-se a retornar. Foi então que Deus criou Eva da costela de Adão.

A literatura interessa-se sobretudo por Lilith, a revoltada, que, na afirmação de seu direito à liberdade e ao prazer, à igualdade em relação ao homem, perde a si própria, assim como perde aqueles que encontra. Mulher sensual e fatal, ela aspira também à supremacia e ao poder (Couchaux, 1998, p. 583).

Lilith é a *Lolita* de Nabokov, assim como uma boa parte das mulheres fatais dos filmes *noir* da década de 1940, mas é sobretudo as vampiras que povoarão os numerosos filmes do século XX. Em *Drácula de Bram Stoker*, por exemplo, é Lucy, cuja busca por independência e gosto pela sedução se manifestam antes mesmo de sua transformação em vampira. Está presente também logo no início do filme quando Jonathan Harker é seduzido pelas vampiras do castelo de Drácula. A marca mais forte da mulher fatal não é, como se pode imaginar, seu poder de sedução, mas sua recusa em se deixar possuir. Assim, Lilith, a revoltada, traz em si a transgressão prometeica, mas associada à erótica da impossessão.

O poder sedutor das vampiras não está ligado ao impulso de morte, à excitação do perigo, mas remete ao drama da impossessão, ao desejo sempre frustrado de não se conseguir apreender o tempo que passa, o instante, o amor, o que quer que seja.

É por essa razão que o romantismo desenvolve verdadeira paixão pelo espaço fechado. Durand (1997) estudou em profundidade os símbolos místicos que expressam o gosto pela noite (quietude, imobilidade), pelo túmulo (repouso), pelos continentes, como a casa, a caverna, a taça, o ventre. Tais símbolos regulam um *mundo fechado*, imóvel, cuja sensação de permanência atende ao desejo de posse. Como nota Rosset (2005), os quatro cantos do leito é um mundo perfeitamente fechado, um domínio de fronteiras definitivas, um mundo perfeitamente imóvel, uma negação do tempo ou ao menos uma *saída* da ordem temporal.

Lugar do sonho, mundo fixo e isolado do resto do mundo, pausa de imobilidade à distância do que se move, cama é enfim e naturalmente o lugar da possessão mais perfeita. Minha cama é meu domínio e não pertence senão a mim; aqueles que a habitam não são, como tudo em nosso castelo, senão eus com os quais eu posso contar e descansar em paz, e se por casualidade introduzo nela alguma outra pessoa viva, será justamente para poder possuí-la ao abrigo do mundo que se move, da realidade que foge, nesse lugar mágico onde, no espaço de algumas horas, a frágil possessão de um ser não aparece mais como um vão fantasma (Rosset, 2005, p. 165).⁸

Não seria possível imaginar que essa manifestação simbólica do romantismo atravessasse o século XX e se mantivesse inalterada no XXI. Os mitos, embora em certos aspectos perenes, se transformam, ou como define Durand (1996, p. 98), flutuam entre derivações e desgastes, sem deixar de manter uma “perenidade transformacional”. Desse modo, o que atesta que o mito vive é o fato de ser repetidamente recontado, como no caso dos vampiros, mas recontar o mito implica alterá-lo, não integralmente, mas no rearranjo de seus mitemas.

Esse aspecto da dinâmica mitológica é importante, primeiramente, para entender como o Prometeu do século XIX, que Lacretelle (*apud* Durand, 1996, p. 102) declara ser o

“primeiro romântico”, é já uma derivação, pois não apresenta determinados mitemas, como o da filantropia (na leitura de Durand), embora permaneça a “desobediência hábil”, como definiu Bachelard (*apud* Durand, 1996, p. 102). Em segundo lugar, quando essa derivação é mais intensa, podemos tratar então de um desgaste do mito. Nesse sentido, os vampiros pós-modernos são derivados do Drácula romântico e dos desgastes do mito de Prometeu. A revolta romântica, a “desobediência hábil”, o desejo de transcendência, o drama da impossessão perdem força frente ao culto do hiper (hiper-relativismo, hiper-hedonismo, hipermodernismo etc.), da tecnociência, da biotecnologia, da cibercultura. No entanto, permanece de Prometeu a crença no poder da ciência, na possibilidade de o homem se apresentar como o novo deus na terra, eternamente jovem, prestes a atingir a imortalidade (ou com condições medicinais de viver até “esquecer” que está vivo, como ocorre no caso das doenças mentais na senilidade).

Desse modo, os vampiros pós-modernos não causam mais medo, não são assustadores e por vezes não são sequer “maus”, apenas “diferentes”. Muitos são jovens, bonitos, há os que não bebem sangue de humanos, outros corrompem o banco de sangue para evitar contaminações, alguns transitam à luz do dia. Trata-se de uma visita irônica ao passado, nas palavras de Umberto Eco (1985). Menos que um estágio na evolução histórica, um *modus operandi* que não intenta romper com o passado, mas se vale dele ironicamente para tratar do próprio presente. Assim, em 1967 Roman Polanski satiriza Drácula e embaralha os gêneros, fazendo com que humor e terror se encontrem, procedimento que passará a ser explorado comercialmente na década de 1980. A década de 1970 é recheada de liliths, vampiras (na maioria lésbicas) que caminham *pari passu* à liberação sexual enquanto a década de 1990 é a mais pretensiosa, com a versão de Coppola para o clássico entre comédias e a exploração estilística da violência.

No presente século, os filmes de vampiro derivaram bastante. A saga *Crepúsculo* deixa de lado boa parte das características principais dos vampiros (ausência de reflexo, medo da cruz, aversão à luz do dia) e os reveste de superpoderes. Já uma leitura séria sobre nosso tempo por meio da temática vampiresca, *Amantes Eternos* (2013) de Jarmusch, revela

nostalgia de uma certa nobreza romântica, com personagens que podem testemunhar ao longo do tempo a *decadence* civilizacional expressa pela sociedade de consumo que torna rapidamente obsoleto tudo que produz.

De maneira sintética, as películas mais recentes refletem a lógica de uma sociedade autolimpante (Almeida, 2010, p. 51), que “descarta seus excessos na mesma velocidade que os produz”, vidrada pelo espetáculo, pelo consumo, pelo culto narcísico da própria imagem, desejo de juventude, de longevidade, pouco disposta a correr riscos, a se abrir ao diálogo, sem muita alternativa às proliferações niilistas (Almeida, 2015), mas muito confortável com as expressões hedonistas, principalmente as que derivam do consumo. Esse desejo de prazer sem riscos levou Slavoj Žižek a cunhar a expressão “café descafeinado” para tratar dessa lógica contemporânea:

O hedonismo atual conjuga prazer com temperança. Não se trata mais da antiga noção da “medida certa” entre prazer e temperança, mas sim de uma espécie pseudo-hegeliana de coincidência imediata dos opostos: ação e reação devem coincidir, a coisa que é prejudicial já deve conter em si o remédio para os males que causa. Não nos dizem mais “beba café, mas com moderação!”; agora a regra é “beba todo o café que quiser, pois o café já está descafeinado...” (Žižek, 2004).

Tal perspectiva aponta para um distanciamento da realidade, uma predileção pelo simulacro, pela virtualidade, a negação da morte como parte da vida, a regulação do cotidiano pela intervenção de remédios (antidepressivos, ansiolíticos) e uma dificuldade de lidar com o passado (cuja narrativa histórica não parece mais fazer sentido) e com o futuro, quase sempre vislumbrado pelas lentes da distopia.

A projeção atual do futuro guarda muito pouco do projeto moderno, que regulava o sacrifício do presente de olho na recompensa futura. Hoje o controle se dá pela projeção em negativo, pela transparência das fantasmagorias do presente. Sai o sacrifício, entra a regulação de todas as esferas. Café descafeinado, refrigerante zero, alimentos orgânicos, antitabagismo, medicamentos contra depressão, contra déficit de atenção, contra hiperatividade. Tudo está à disposição, tudo pode ser escolhido,

mas o uso deve ser moderado, para que o futuro não chegue, para que a realidade fique sempre a uma distância segura. Assim, a distopia naturalista, por exemplo, transcreva cenários de catástrofes naturais que ameaçariam a sobrevivência humana. Num misto de culpa adâmica e lógica causal, a queda é desenhada como consequência da exploração desenfreada dos recursos naturais, como se além de provar o fruto houvésemos exagerado na dose. Saem as ideologias da revolução – alteração radical dos modos de organização da sociedade – e entram os discursos da sustentabilidade, do equilíbrio, da moderação. No âmbito da ciência, subsiste a crença no progresso, na possibilidade de uma vida cada vez mais longa ou mesmo na erradicação da morte, no intercâmbio entre homem e circuitos eletrônicos, na colonização de outros planetas etc., não sem o devido temor de que a ciência seja cooptada por forças negativas que queiram explodir o mundo, escravizar tecnologicamente os homens, controlar a sociedade por meio de dispositivos eletrônicos (biometria, câmeras de vídeo, rastreadores etc.) (Almeida, 2015, p. 162).

Nesse cenário, os vampiros pós-modernos tornaram-se figuras conservadoras, não mais fantasmagorias do mal, da queda, da noite, da bestialidade, da revolta, mas heróis ajustados à contemporaneidade, moderados nos usos dos prazeres, alinhados ao politicamente correto, experientes pela longevidade, sagazes por seus superpoderes. Trata-se de um Prometeu desgastado, principalmente em seu mitema transgressor, mas que continua insuflando vida na fantasia do homem hodierno de conquistar a imortalidade e seguir eternamente jovem. O vampiro pós-moderno guarda já pouca relação com a nobreza do Conde Drácula ou com a crueldade de Vlad, o que atesta que os mitos, para permanecerem, se desgastam, derivam, variam formas, invertem características, trocam de mitemas, sem que percam seu poder, porque alimentados por eles, de por sua vez alimentar os sonhos, devaneios e desejos humanos.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Rogério de. Educação Contemporânea: a sociedade autolimpante, o sujeito obsoleto e a aposta na escolha. **Educação: teoria e prática**, v. 20, n. 34, p. 47-64, 2010.
- . **O mundo, os homens e suas obras**: filosofia trágica e pedagogia da escolha. Tese de Livre-Docência em Cultura e Educação. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2015.
- . O mito de Frankenstein no cinema. In: ARAÚJO, A. F.; ALMEIDA, R. de.; BECCARI, M. **O mito de Frankenstein**: imaginário & educação. São Paulo: FEUSP, 2018.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice S. L.; ALMEIDA, Rogério de. **O mito revivido**: a mitanálise como método de investigação do imaginário. São Paulo: Képos, 2014.
- BAZIN, André. Adaptation, ou le cinéma comme digest. **Esprit**, v. XVI, n. 7, 1948.
- CARROLL, Noël. **Filosofía del terror o paradojas del corazón**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- COUCHAUX, Brigitte. “Lilith”. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- . **Campos do Imaginário**. Lisboa: Piaget, 1996.
- ECO, Umberto. **Pós-Escrito ao Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FREUD, Sigmund. **O estranho**. In: ———. Standard Brasileira das Obras Completas, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 271-318.
- GONZÁLEZ, Antonio Ballesteros. La región más tenebrosa: Carlos Fuentes y su interpretación del mito de Drácula en “Vlad”. In: CECILIA, J. H.; PECO, M. M. (coords.). **Reescrituras de los mitos en la literatura**: estudios de mitocrítica y de literatura comparada. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- ROSSET, Clément. **El mundo y sus remedios**. Buenos Aires: El cuenco del Plata, 2012.
- . **O Real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ZIZEK, Slavoj. “A paixão na era da crença descafeinada”. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 14 de março de 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1403200408.htm>>. Acesso em: 07 mar. 2019.

Notas

1. Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Lidera o GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura) e é um dos coordenadores do Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura). É Editor Colaborador para a área de Educação da *Revista Machado de Assis em Linha*. Bacharel em Letras (1997), Doutor em Educação (2005) e Livre-Docente em Cultura e Educação, todos os títulos pela Universidade de São Paulo (USP). Trabalha com temas ligados a Cinema, Literatura, Filosofia Trágica e Imaginário. Site: www.rogerioa.com.
2. Professor Adjunto do Depto. de Design e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Coordenador da revista/podcast *Não Obstante* e colunista fixo da revista *abcDesign*. Doutor em Educação na Universidade de São Paulo (USP), graduado em Design Gráfico e Mestre em Design, ambos pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Influenciado principalmente por Nietzsche e Foucault, dedica-se a pesquisar Filosofia Contemporânea, Crítica e Filosofia do Design, Estética, Estudos do Discurso e da Visualidade. Site: www.marcosbeccari.com.
3. Dirigido no Reino Unido por Alan Gibson, o título original é *Dracula A. D. 1972*, e se aproveita do desgaste dos filmes de terror para trazer as aventuras do vampiro ao presente, no caso o ano de 1972. É a primeira película que desloca Drácula no tempo.
4. De difícil tradução, o termo inglês *digest* pode ser compreendido como uma forma de entender novas informações, especialmente quando há muitas delas ou é difícil de entendê-las, ou seja, um processo que facilita a “digestão”, a assimilação, como no caso da transposição de formas entre a literatura e o cinema.
5. Inicialmente o Filme B completava uma sessão dupla e se caracterizava pelo baixo orçamento. Posteriormente, passou a designar produções de baixo orçamento, por vezes mal realizadas, mas de caráter comercial, desprovido portanto de pretensões artísticas.
6. “O mitema, que é o coração do mito ou a sua verdadeira unidade constitutiva, não aparece como mera relação isolada, mas sim constituído em ‘pacotes de relações’ que, por sua vez, estão muito próximos da concepção de ‘isomorfismo semântico’ ou de ‘isotopismo’. Esses pacotes não são meras relações sintático-formais, mas estão imbuídas de significações impregnadas de filamentos afetivos altamente condensados” (Araújo; Gomes; Almeida, 2014, p. 25).
7. Tradução do original espanhol feita por nós.
8. Tradução da versão espanhola feita por nós.

CAPÍTULO V

A morte infinita: Uma breve genealogia de Drácula

Marcos N. Beccari¹

Rogério de Almeida²

E um pôr-do-sol é belo por tudo aquilo que nos faz perder.

— Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo* (2006, p. 79)

Introdução

A mitologia que era cantada pelos antigos poetas não chegou a nós como uma religião. Desde a conversão do Império Romano ao cristianismo, no século IV, os cultos às divindades do Olimpo se extinguiram. Esses personagens greco-romanos passaram, então, ao registro da literatura, da filologia, do entretenimento. Eles ainda persistem, e persistirão, pois permanecem fortemente vinculados às mais notáveis produções da poesia e das belas artes, antigas e modernas, para caírem no esquecimento. Só que a compreensão atual do mundo não se abstém de novos mitos que, embora dispersos, retomam temas e narrativas que já animaram outros tempos.

Interessa-nos pensar, aqui, nos mitos vigentes não a partir dos antigos, mas a partir da formação discursiva do imaginário que historicamente os circunscreve. Não é o caso de uma abordagem historiográfica que visa responder se determinados personagens ou lendas poderiam remeter, de maneira hiperbólica, a pessoas e eventos históricos. Trata-se de encarar os mitos como discursos que projetam simbolicamente³ certas condutas, valores, lógicas e contradições. Por exemplo, Cronos (ou Saturno), que devora os próprios filhos, é a concepção de uma força (o tempo) que destrói tudo o que ela própria cria. Assim, em vez de aludirem a uma realidade independente, os mitos refletem e incidem diretamente sobre a nossa compreensão da realidade. Com efeito, são fontes profícuas para uma abordagem analítica ou, mais precisamente, *genealógica*,⁴ no sentido de investigar a formação dos valores e concepções sociais.

O imaginário é, sob esse viés, sempre circunscrito historicamente. Não é simples, por exemplo, estabelecer uma conexão direta entre a noção contemporânea de “zumbi” e o que é descrito como “inumano” na *Odisseia* (monstros, deuses, animais etc.). Em sua primeira incursão, Ulisses desembarca na ilha dos Lotófagos, um povo pacífico e vegetariano que vive no esquecimento absoluto. Homero não pertencia mais à era dourada onde se “comia cru” (vegetarianismo e antropofagia), portanto a primeira marca que ele atribui ao humano é a memória e a prática de cocção. Ora, isso não é o suficiente para traçarmos uma linha até os zumbis. Pois estes não representam o inumano, mas antes um estado intermediário: são mortos-vivos privados de vontade própria, sem personalidade, movidos somente por instintos. Uma versão mais próxima do zumbi reside no *replicante*, um autômato tecnológico que não tem sentimentos, mesmo que ele pense e aja como sentisse. Diferente dos zumbis, não há como distinguir o replicante de uma pessoa normal, mas persiste aqui o estado intermediário: a ideia de que alguns de nós podemos ser zumbis vivendo na ilusão de seres autoconscientes (em possível alusão a construções behavioristas da mente humana).

Essa condição limítrofe também se encontra, recuando ao imaginário oitocentista, na figura do conde Drácula, cujos contornos mais conhecidos remontam ao romance de Bram Stoker – mas que, como é próprio dos mitos modernos, dispersa-se em incontáveis versões e adaptações. Um de seus principais traços, como se sabe, é a imortalidade, ou

melhor, a condição de morto-vivo condenado a se nutrir de sangue para sobreviver. Por conseguinte, sua imagem não é refletida no espelho devido a ausência de vida (ou alma), e ele não é capaz de sobreviver quando exposto à luz solar. Alguns autores⁵ já associaram tais aspectos a um impulso romântico contra as *luzes* do “progresso”; nesse sentido, Drácula representa o velho espírito aristocrata que ainda tentava resistir, no século XIX, à vida urbana e burguesa. Outras análises associam o personagem ao duplo da identidade, como sintetiza Clément Rosset (2008, p. 91): “O destino do vampiro, cujo espelho não reflete nenhuma imagem, simboliza aqui o destino de qualquer pessoa e de qualquer coisa: não poder provar sua existência por meio de um desdobramento real do único e, portanto, só existir problemáticamente”.⁶

O que particularmente nos instiga no mito de Drácula, todavia, é sua condição potencialmente eterna de vagar no mundo como um morto-vivo. Não se trata do clássico desejo de eternidade, mas de uma permanência *problemática* no mundo. É problemática por não pertencer nem ao registro da vida (perecível, social, temporária etc.), nem ao registro da morte (a inexistência ou a passagem a um outro plano). Essa condição limítrofe não é exatamente um privilégio; a sina de Drácula é a de ser o único imortal em meio aos mortais, cujo sangue o mantém vivo. Sua existência está condenada à reclusão, tal qual uma sombra que não possui lugar, nem saída, em um mundo humano. O que isso *diz* sobre o imaginário moderno? Quais são as condições discursivas que possibilitam tal imagem? E quais são os valores, lógicas e preceitos estão em jogo no mito de Drácula, particularmente em sua reclusa condição de morto-vivo? É o que pretendemos delinear, de maneira abreviada, neste artigo: uma genealogia discursiva em torno da condição ontologicamente problemática do mito de Drácula.

A imortalidade vampírica

Primeiramente, é preciso assinalar que a imortalidade de Drácula não condiz à alma, mas ao corpo. Como se sabe, o cristianismo se apropriou do conceito grego de *psyche*, que

habitualmente é traduzido por alma e entendido como uma parte de nós destinada a sobreviver à morte do corpo. Mas a alma nem sempre significou isso. Se voltarmos à Homero, veremos que tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia* não se encontram termos precisos para indicar o que, a partir do século V a.C., será chamado corpo e alma. A palavra *soma*, que pode ser traduzida por corpo, denota em Homero os despojos, o cadáver, o homem morto. Por sua vez, o termo *psyche* aparece como último sopro de vida dos humanos: é uma larva ou um espectro que sai pela boca (ou por um ferimento) e segue voando rumo ao *Hadês* (o mundo inferior), onde permanece como vã imagem do defunto, num estado desprovido de consciência e destinado ao esquecimento. Para Homero, portanto, os humanos são irremediavelmente mortais e, quando morrem, sua memória permanece ligada ao cadáver, e não à *psyche* – por isso o corpo insepulto, deixado à deriva, constituía o maior infortúnio após a morte.

Essa concepção sofre uma reviravolta radical com um movimento religioso iniciado por volta do século VI a.C., o orfismo, formado de comunidades fechadas que celebravam um culto especial de Dioniso e consideravam o poeta trácio Orfeu seu fundador. Segundo os órficos, no corpo se esconde um princípio divino (um *dáimon*) que constitui o nosso eu profundo, a *psyche*. Nasce assim a noção de alma como algo que não somente preexiste e sobrevive ao corpo, mas que também se contrapõe a ele como uma substância totalmente alheia. Já se assumia, então, que a alma está presa no corpo por causa de uma culpa originária. Os órficos estavam convencidos de que, depois da morte, as almas eram julgadas, e aquelas que ainda não haviam sido purificadas totalmente reencarnavam em novos corpos, para expiar sua culpa. Mas para os órficos a alma não coincide com a consciência e com o conhecimento; o mérito desse conceito caberá à Platão, cuja concepção de alma desemboca no cristianismo.

Mas há também no cristianismo um tipo de imortalidade não atrelada à alma, e sim a uma doença que nunca morre. Refiro-me à obra *De Sacrificiis Abelis et Cainis* – que marca a origem da associação entre Caim e o vampirismo – de Fílon de Alexandria, o primeiro pensador que tentou enxertar a filosofia dos gregos no tronco da tradição bíblica. Filho de Adão e Eva, Caim representa o primeiro assassino do mundo, e sua descendência (que teria

inaugurado as práticas de poligamia e violência) incita o dilúvio enfrentado por Noé. No texto de Fílon, Caim é associado a uma doença que sempre volta a nascer, explicando assim o sentido de “eterno” que ele encarna:

Talvez seja justamente esse o sinal indicador de que Caim não deveria ter sido morto: o fato de que ele nunca foi eliminado. Em todo o livro da Lei, de fato, Moisés não informa a morte de Caim, aludindo alegoricamente ao fato de que, como a Cila do mito, a estupidez é um mal imortal, que não experimenta aquele fim completo que consiste em ser mortos, mas que sofre por toda a eternidade o fim no sentido de continuar a morrer. Oh, se acontecesse o contrário, e as coisas desprovidas de valor fossem descartadas e sofressem uma completa destruição! Ao contrário, sempre excitadas, provocam, nos que foram capturados por elas uma vez, a *doença que nunca morre* (Fílon de Alexandria *apud* Reale, 2002, p. 116).

Em que pese o teor alegórico de Fílon, em alguns círculos suas palavras foram assimiladas literalmente e, por conseguinte, Caim passou a ser visto como um ser que, punido por Deus, é incapaz de morrer (o que ainda não equivale à imortalidade vampírica, que é apenas potencial, ou seja, passível de ser interrompida). Disso importa reter que esse tipo de imortalidade do corpo, e não da alma, é obviamente muito distinto da promessa cristã da vida eterna. A condição de Caim é, ao contrário, mais como um castigo ou maldição: condenado a vagar na escuridão (sobretudo no sentido de reclusão social), ele deverá ser eternamente lembrado por seus atos, sendo também forçado a repeti-los para lembrar-se de quem é. A impossibilidade de morrer, portanto, é como uma doença que nunca morre – ou, ainda, como uma morte que nunca termina.

A vida e a morte na aurora da modernidade

Apesar de todo o enredo de Bram Stoker se passar na era vitoriana, a origem do protagonista é vagamente situada⁷ na Idade Média: Drácula teria sido um conde da Transilvânia (Romênia) que, após a sua morte, tornou-se um vampiro e foi perseguido nos séculos

seguintes, até decidir mudar-se para Londres, onde a trama literária se inicia. E embora tal história não pertença originalmente ao imaginário medieval, parece-nos pertinente, para o objetivo deste ensaio, retomar alguns dos elementos que na aurora da modernidade já prescreviam um lugar problemático entre a vida e a morte.

Foucault (2012) inicia a *História da loucura* descrevendo como, durante quase toda a Idade Média, o leproso era tido por incurável e, por conseguinte, excluído. A lepra era a manifestação de Deus na Terra, uma amostra da cólera divina contra os pecadores. Tratava-se, portanto, de uma doença *moral*: as chagas no corpo do leproso eram a evidência explícita de seus pecados. Na alta Idade Média, no entanto, a lepra foi erradicada da Europa, provavelmente em razão da própria segregação à qual os leprosos haviam sido condenados. E, no final do Renascimento, o lugar deixado vazio pelos leprosos foi ocupado por aquela massa, um tanto indiferenciada, de indivíduos que compunham o que Foucault denomina *desrazão*: vagabundos, pobres, loucos, libertinos, homossexuais, feiticeiros e prostitutas. No lugar das foices, dos esqueletos e da putrefação dos corpos, a imagem do louco impunha-se como espetáculo moral.

A problemática da loucura não apenas serviu como crítica moralizante, mas também se sobrepunha ao tema da morte nas manifestações culturais. Tal sobreposição não foi uma ruptura, mas antes uma torção no interior da mesma inquietação. A partir de um discurso sobre a loucura que, no fundo, era um discurso sobre a morte, esta última passava a ser mais temida. Se antes a morte se expressava por meio da lepra – a exclusão do leproso indicava que há seres vivos cuja presença aterrorizante antecipa os efeitos da morte –, a apoteose da loucura era o riso diante da morte. O Renascimento descobriu, assim, uma presença da morte que, de um lado, se mostrava nos olhos fixos, na carne fria e nos músculos rijos do defunto; e que, de outro, já estava presente nos olhos vidrados, nas bocas espumantes e nos delírios dos insensatos. Os loucos riam da morte porque esta sempre esteve implícita na loucura.

Uma morte que se anuncia a partir do corpo vivo era uma presença inquietante. O imaginário das “naus dos loucos” – embarcações que, conforme muitos pintores e escritores a tematizaram, levavam os loucos para fora das cidades –, reforçava o sentido

de uma viagem sem volta, de uma passagem, ainda em vida, para o limbo da existência. Em algumas cidades europeias, ademais, existiam casas de prisão para loucos localizadas no limite entre o perímetro da cidade e o território inabitado, entre a terra e a água, entre o habitat da razão e a nulidade da deriva. Considerando os perigos que naquela época estavam à espreita fora da cidade, a loucura indicava certa iminência do nada, o vazio da morte que circunda a vida social.

Noutros termos, a ameaça da loucura era latente: diferente dos leprosos, que podiam ser identificados à distância, não havia estigmas para a loucura. Logo, a morte não chegava mais a partir dos outros, passando a assombrar intimamente os indivíduos. Em *O homem diante da morte*, o historiador Philippe Ariès (2014) descreve como, no final da Idade Média e início da Renascença, começa-se a associar a morte a um sentimento de identidade pessoal, assinalando o estágio que o autor denomina “morte de si”.⁸ A partir do século XIII, época da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, a noção de juízo final tal como a conhecemos hoje começa a ganhar corpo: diferente da morte em massa (como no caso das pestes),⁹ o juízo final incide sobre cada alma em particular, separando os indivíduos entre os escolhidos e os condenados. Entram em voga, pois, os manuais de preparação para a morte (*ars moriendi*), fornecendo instruções sobre como alcançar a salvação, como se portar no momento de morrer etc.

Desse modo, o destino das almas era deslocado de um purgatório pós-morte para o momento agônico em vida. A lida com a morte, então, bifurca-se paulatinamente: de um lado, lança-se a um ascetismo austero com vistas à salvação da alma; de outro, cultivava-se um sentimentalismo laico, valorizando as vicissitudes e prazeres da vida terrena. No primeiro caso, trata-se de renunciar aos desejos imediatos em nome de uma esperança no além¹⁰ – nos termos de Nietzsche (1998, III, §11), o asceta vê a vida como uma ponte para outra vida e, com isso, volta-se contra ela: “o homem prefere querer o nada a nada querer” (III, §28). Já o sentimentalismo, como explica Colin Campbell (2001), resultou da doutrina calvinista da predestinação, segundo a qual o indivíduo não podia conhecer, por meios racionais, quais ações garantiriam a salvação da alma. Mas, embora os desígnios divinos fossem ininteligíveis, o dom da Graça poderia ser decifrado através da experiência

subjetiva, como o caráter e os bons sentimentos. Essa glorificação das paixões e volições, junto à descrença no acesso, por meios humanos, aos desígnios divinos, é uma das instanciacões que prescrevem os posteriores nacionalismos folclóricos, o romantismo e a literatura gótica.

Em qualquer um dos casos, ascetismo ou sentimentalismo, forma-se o indivíduo consciente da própria finitude corpórea. Segundo Ariès (2014), tal consciência atenuará, nos séculos seguintes, a angústia perante a morte em proveito da valorização das atitudes ao longo da vida – eis a fase da “morte longínqua e próxima”. Ao mesmo tempo, a inovação renascentista da dissecação abria a morte para ser lida. O cadáver aberto clarificou a finitude humana e, ao mesmo tempo, sublimou o corpo. Em certo sentido, afinal, o corpo se *evapora* ao ser exposto, perdendo suas antigas opacidade e densidade – não por acaso a habilidade de “tornar-se névoa” já era frequente nos folclores vampíricos. Segundo Foucault (2008), o agente dessa sublimação do corpo e da morte é o discurso-corno-visão: o olhar médico que penetra a barreira da pele em direção ao interior secreto do corpo, investigando cada recesso, traçando mapas e gráficos, declarando essa terra descoberta como o último posto avançado do império da finitude humana. Eis o pontapé inicial de um processo secular que tornará o corpo não apenas produto da disciplina, do conhecimento e da técnica, mas também uma força útil e produtiva para o desenvolvimento econômico das nações.¹¹

No entanto, o projeto moderno para alcançar o domínio sobre a vida não abaterá por completo o temor da morte. Embora a era das grandes devastações da fome e da peste chegue ao fim no século XVIII, persistirá ambíguo um antigo signo da vida e da morte: o sangue, essa substância que precisava ser drenada para que os cadáveres fossem dissecados e estudados. Como se sabe, foi o próprio Da Vinci quem descobriu o sistema circulatório tal como o conhecemos hoje, ao estudar, em autópsias humanas (portanto, sem observar o sangue em si), a relação, obscura em sua época, entre o coração e os vasos sanguíneos. Denso e amorfo, o sangue permanecerá, até a abolição das guilhotinas da Revolução Francesa, como um percalço na ordem simbólica, fazendo ainda alusão à devastação das pestes, aos algozes e carrascos, aos suplícios religiosos, enfim, aos triunfos da morte. O sangue era

o preço a ser pago pela disciplinarização do corpo; sua monstrosidade é aquela de todas as secreções invisíveis que recuam para o coração como refugos da arena obscura, latente e subterrânea da morte.

A erótica do sangue

No prólogo do filme de Coppola, numa cena que se passa no final da Idade Média, vemos o sangue jorrar da cruz, dos anjos e das velas, inundando a capela onde a maldição de Drácula tem início, quando o protagonista sentencia “O sangue é a vida e ele será meu”. Em uma sociedade em que a fome, as epidemias e as guerras faziam da morte uma presença iminente, o sangue constituía um dos valores essenciais. Além do papel instrumental de “derramar o sangue” que garantia o poder dos soberanos, toda a ordem social era fundada no sangue: os sistemas de aliança, a diferenciação em castas ou classes sociais, o valor das linhagens etc. Muitas condutas e procedimentos morais, não obstante, remetiam a imperativos como ter um certo sangue, ser do mesmo sangue, proteger o sangue, jurar com o sangue, arriscar o próprio sangue etc.

Segundo Foucault, essa centralidade do sangue é indissociável do velho regime da lei soberana, constituído a partir da pena capital de morte. No curso da modernidade até o século XIX, porém, Foucault (2018, p. 160) assinala uma transição “de uma *simbólica do sangue* para uma *analítica da sexualidade*”.¹² A sexualidade deve ser pensada, aqui, como um saber sobre o sexo que, a partir das disciplinas anátomo-políticas (que Foucault localiza no século XVII) e das técnicas de regulação da população (que emergem no século XVIII), propiciou o exercício do poder sobre a vida. Ou seja, no lugar da imposição da morte pelas leis do sangue, o poder começa a ser praticado pela gestão dos corpos e da vida. Essa transição teria sido favorecida pelo desenvolvimento econômico, sobretudo agrícola, da Europa no século XVIII, quando o aumento da produtividade e dos recursos naturais ainda estava à frente do crescimento demográfico. No lugar das linhagens sanguíneas, por conseguinte, são as funções que os corpos desempenham nos sistemas de produção

que passavam a balizar as formas de segregação e hierarquização social, num processo integrado cuja manutenção poderia ser distribuída entre diversas instituições: a família, a escola, a polícia etc.

É nessa conjuntura que a sexualidade adquire uma notoriedade que, diferente do sangue, não se impõe em termos de raridade e contingência, mas como uma vontade de saber paradoxalmente tão disseminada quanto secreta. Algo que antes era percebido como imoral e pecaminoso adquire, na modernidade, um valor similar àquele que permeava a alma cristã. E um assunto que outrora representava perversão ou loucura passa a exercer, ainda que de forma censurada, um fascínio sobre a intimidade. Não é que antes não se fazia ou se pensava em sexo, mas apenas que isso não era algo a ser dito para além da esfera confessional. Também não é que, de uma hora para outra, todos os tabus em torno do sexo tenham se exaurido; a questão é que, incitado ou moralizado, o sexo tornava-se um meio privilegiado para a gestão política dos corpos, da saúde, dos hábitos e costumes, das condições de vida e de todo o espaço da existência. É nesse sentido que, conforme sintetiza Foucault (2018, p. 160), enquanto o sangue sustentava o domínio da lei, da morte e da soberania, a sexualidade impulsionou o registro das normas morais, das disciplinas, das técnicas e das regulamentações.¹³

Ora, o romance de Bram Stoker parece incorporar (ou justapor) essa passagem da “sanguidade” para a “sexualidade”. De acordo com Stephen King (2004), *Drácula* se diferencia dos outros romances góticos ao definir o mal como uma força exterior, permitindo-se abordar a perversão sexual, por exemplo, de modo totalmente alheio à esfera da culpa. King ilustra essa questão com o episódio em que Jonathan Harker, aprisionado no castelo, é atacado pelas irmãs de Drácula: depois de ser seduzido, Harker está prestes a ser atacado pelas vampiras, mas o horror surge apenas quando elas são impedidas pelo Conde (o mal exterior). A ausência de culpa é mais clara em Lucy Westenra, que adquire novos hábitos depois de ser atacada por Drácula: “De dia, uma Lucy cada vez mais pálida, mas perfeitamente linda, conduz um namoro decoroso e dentro dos padrões com aquele a quem está prometida [...] À noite, ela farreia num abandono dionisíaco, com sua sedução sombria e sanguinária” (King, 2004, p. 71).

A narrativa de *Drácula*, com efeito, apresenta um mundo onde amor, desejo, medo e repulsa se confundem e se misturam. Em *História da sexualidade*, Foucault menciona que, no século XVIII, a literatura de Sade já vinculava a simbólica do sangue aos prazeres do sexo. Mas em Sade, que foi um aristocrata libertino, o sexo é inteiramente subsumido à soberania do sangue – “O sangue absorveu o sexo” (Foucault, 2018, p. 161). Já em *Drácula* essa vinculação é ambígua, chegando a se inverter na adaptação fílmica de Coppola. Nas páginas de Stoker, Drácula representa não apenas o mal, mas antes a própria inadequação aristocrática, com sua índole antiquada e imoral, ao passo que no filme o vampiro é um herói romântico, vítima das circunstâncias, que pratica um mal justificado em busca do amor. Na obra literária, Drácula ataca Mina Murray três vezes, tal como um estuprador que se alimenta do sangue dela e a obriga a beber o dele. Na película de Coppola, ao contrário, Mina se entrega espontaneamente ao vampiro, e no momento em que ela bebe o seu sangue, Drácula atinge um êxtase semelhante a um orgasmo. Quando Drácula é, na trama de Stoker, finalmente morto, ele se transforma em pó e Mina é libertada do vampirismo (signo do seu trauma sexual). Na versão de Coppola, o que lhe tira a vida é o golpe de misericórdia da própria Mina, que o liberta de sua maldição (sua perversão é curada por meio do amor).

Assim, passados mais de cem anos de sua publicação, o romance de Bram Stoker seria totalmente distorcido por um drama de amor cortês. Essa breve comparação é útil para delimitar, mais precisamente, a “erótica do sangue” projetada no romance gótico: não se trata de romantismo, mas de uma antinomia moral da sexualidade. Do mesmo modo que, nos dias de hoje, a pornografia exerce a função de ensinar, de maneira invertida (como no tema do incesto), o que seria o “sexo normal”, Drácula é a anomalia aristocrática que prescreve o seu inverso: a normalidade burguesa. Na terceira aula do curso *Os anormais*, Foucault (2001) delineia uma genealogia da anormalidade a partir da figura do monstro congênito (incurável), passando pela do indivíduo a ser corrigido e concluindo na figura do onanista. Tais seres grotescos serviam não apenas para reforçar a normalidade, mas também para incitar o exame permanente do indivíduo sobre o seu próprio corpo, sua sexualidade e suas relações interpessoais.

No tocante, em particular, à sexualidade, o sexo burguês deveria ser mantido o mais distante possível da dor, do sangue e de tudo o que poderia ser ofensivo ou desagradável. Porque quanto mais o corpo *saudável* e os processos biológicos *normais* eram sistematicamente esclarecidos, mais o sofrimento (anomalia) deveria ser tirado de vista: execuções não podem ser mais conduzidas em público, desaparecendo por trás dos portões da prisão; animais não devem ser abatidos pelos açougueiros, mas em abatedouros afastados da cidade; os moribundos não devem passar seus últimos dias em casa junto à família, mas escondidos atrás das paredes brancas do hospital. A vida social, em suma, deve ser aprazível e higiênica. Sob esse pano de fundo, Drácula trazia à tona tudo o que a civilidade burguesa se empenhava em esconder: a doença, a promiscuidade, os distúrbios do corpo, os odores do sexo, o sangue da menstruação etc. O vampiro vitoriano não era temido só por ser aristocrata, mas por se alimentar, feito um bárbaro depravado, de corpos saudáveis e produtivos, expondo o que neles poderia haver de mais imoral: sua deterioração rumo à morte.

Um rosto anônimo refletido no espelho

Conde Drácula decide mudar-se para Londres para livrar-se das perseguições e ter acesso a um rebanho de presas fáceis, que desconheciam os folclores campestres. No século XIX, não obstante, Londres tornava-se um imenso aglomerado humano no qual a tradicional noção de individualidade era ameaçada pelos fluxos da multidão – fator que facilitaria o encobrimento dos hábitos predatórios de Drácula. Sua falta de reflexo no espelho representa, nesse sentido, o temor do indivíduo burguês de não mais enxergar a si mesmo, uma vez mergulhado em agrupamentos anônimos. Quanto a isso, a análise de Alexandre Sobreira Martins (1997, p. 295) é contundente:

Drácula veste a roupagem da multidão. E ele não é apenas o Homem da Multidão, o gênio do crime que se oculta na massa e mergulha nela em busca de vítimas: ele é o próprio imaginário dessa massa, seu espírito frio e voraz. E, como o Homem da Multidão, é também o duplo, a

possibilidade de espelhamento do imaginário urbano da grande cidade, impregnado de violência e indiferente ao outro, mas também sedento de identificação com ele. E o poder do vampiro de devorar o outro, sugando-lhe a própria substância vital e transformando-o em algo idêntico a si próprio reflete essa sede de identificação, a intensa necessidade do homem vitoriano de deixar de ser um vulto anônimo na multidão, para se tomar um indivíduo dotado de personalidade.

Se antes o horror surgia amiúde da massa inóspita da natureza, o monstro da era vitoriana nasce de uma ameaça própria do ambiente urbano: a do anonimato. A ideia de um indivíduo “sem nome” fazia alusão imediata ao crime e à pobreza que invadiam as metrópoles. Em especial, emergia a problemática do pária social que, desaparecendo na multidão, circulava incólume pelas ruas, frequentando lojas, lares e locais de trabalho sem ter sua natureza vil à mostra. O perigo do anonimato impulsionou o surgimento de técnicas e saberes orientados à segurança da população, como a criminologia e a fisionomia. Esta última procede de um vínculo estreito entre o olhar médico e a câmera fotográfica: é através da fotografia que uma nova taxonomia do corpo humano poderia ser mapeada, aquela das fisionomias desviantes e delituosas, distinguindo grupos étnicos superiores e inferiores com a meta de rastrear populações inteiras. O retrato fotográfico começa a servir, nas mãos das autoridades, para esclarecer e registrar mesmo o crime mais banal, permitindo finalmente que circule por toda parte as feições da delinquência. Por conseguinte, a criminologia tornava-se uma ciência indispensável para a polícia, instituindo o conhecimento sistemático da mentalidade criminoso a partir daquilo que se julgava ver refletido nos traços faciais e anatômicos de cada indivíduo. Nesse ideário, portanto, qualquer patologia mental, debilidade física ou vício moral já habitava virtualmente o corpo dos indivíduos suspeitos.

O estudo da fisionomia é claramente valorizado no romance de Bram Stoker. A descrição detalhada dos rostos, das feições, dos portes e semblantes visa fornecer aos leitores e leitoras o reconhecimento do caráter de cada personagem. Alguns comentários chegam a soar, atualmente, um tanto burlescos: “Doutor, o senhor não sabe o que é duvidar de tudo, até de si mesmo. Não, o senhor não sabe. Não poderia, com *sobrancelhas* como as

suas” (Stoker, 2015, p. 2002, grifo nosso). É na Inglaterra vitoriana, ademais, que florescem os romances policiais, cujo herói é o detetive que, ao desvendar habilmente as pistas, consegue enxergar, na multidão, os passos esquivos do criminoso. Em *Drácula*, somente o cérebro de Van Helsing está no páreo dos disfarces e subterfúgios do conde Drácula. Mas há algo que tornava Drácula mais temível do que os gênios criminosos retratados por Poe e Conan Doyle, e mesmo em comparação ao incontrolável Mr. Hyde de Stevenson. A condição vampírica é contagiosa: em vez de matar suas vítimas, Drácula as transforma em monstros como ele.

Em *Os anormais*, Foucault explica que, após o desenvolvimento da noção, em 1857, de “degeneração” (*dégénérescence*) por Benedict Morel, toda sorte de anomalia é atribuída a uma “fonte orgânica difusa” que perturba constitutivamente as funções mentais ou físicas de certos indivíduos e, de forma cada vez mais grave, de seus herdeiros biológicos. A gravidade consiste no contágio hereditário que, diferente de uma infecção, não pode ser tratado ou mesmo curado, apenas evitado. “De fato, a partir do momento em que a psiquiatria adquire a possibilidade de referir qualquer desvio, anomalia, retardo, a um estado de degeneração, vê-se que ela passa a ter uma possibilidade de ingerência indefinida nos comportamentos humanos” (Foucault, 2001, p. 212). Essa teoria da degeneração é, com efeito, a mãe de todas as teorias eugênicas que irão desenvolver-se no período vitoriano, como a célebre doutrina evolucionista de Herbert Spencer, que se apoiava em Darwin para identificar estigmas físicos da anormalidade como indícios de uma genética criminal. No âmbito do direito penal, a escola italiana de Lombroso defendia que, sendo a criminalidade um traço hereditário, o criminoso não pode responder por seus atos por lhe faltarem forças para lutar contra seus instintos naturais. Nesse sentido, Drácula era a insondável causa “sobrenatural” para uma anomalia que “naturalmente” se prolifera.

Não será mais simplesmente nessa figura excepcional do monstro que o distúrbio da natureza vai perturbar e questionar o jogo da lei. Será em toda parte, o tempo todo, até nas condutas mais ínfimas, mais comuns, mais cotidianas, no objeto mais familiar da psiquiatria, que esta encarará algo que terá, de um lado, estatuto de irregularidade em relação a uma norma e que deverá ter, ao mesmo tempo, estatuto de disfunção

patológica em relação ao normal. Um campo misto se constitui, no qual se enredam, numa trama que é absolutamente densa, as perturbações da ordem e os distúrbios do funcionamento (ibidem, p. 205).

Note-se como todo esse mapeamento, cada vez mais denso e detalhado, dos distúrbios sociais gera a necessidade de o indivíduo diferenciar-se desses padrões, bem como da uniformidade nebulosa das multidões urbanas. Era preciso, pois, cultivar uma individualidade. Drácula não possui reflexo no espelho porque ele não é um indivíduo, e sim uma força ininteligível. Ele é a soma de todas as anomalias que ainda não foram detectadas, permanecendo invisível ao faro criminalístico. Ora, na sociedade vitoriana todos deveriam ter uma individualidade, inclusive os anormais. Os processos jurídicos, médicos e pedagógicos da modernidade trazem consigo um afã individualizante para que se possa identificar cada pessoa com precisão. O verdadeiro mal, com efeito, não era o mal propriamente, mas tudo o que não era identificável: desde a origem de doenças hereditárias até o indivíduo não individualizado.

Até o Renascimento, poucos eram as pessoas individualizadas. Ser “alguém” era um privilégio daqueles que tinham um nome a zelar, uma estirpe (um sangue) ou certa autoridade; o resto da sociedade deveria existir, para todos os efeitos, no anonimato – os doentes agrupavam-se sem identidade, os cidadãos eram fontes anônimas de impostos, as crianças não estavam sujeitas à guarda familiar, os soldados apenas executavam ordens. A partir do século XVII, com a introdução dos regimes de gestão sobre a população, os processos de individualização se proliferam: primeiro com a demarcação da família burguesa, que precisava distinguir-se da aristocracia decadente, e depois para a exploração das classes populares nos sistemas de produção. Desde então todos devem ser interrogados a respeito de quem se é. Interroga-se a criança, o doente, o comerciante, o comprador, o que não gosta do sexo oposto etc. Essa prática de discernir os indivíduos circula pela justiça, pela medicina, pela pedagogia, pelas relações familiares e pelas relações afetivas – o que se sobressai, em especial, nos romances epistolares.

Desenvolver uma narrativa por meio de cartas e diários é um recurso eficaz para firmar a individualidade de cada personagem: desde sua escrita peculiar, a maneira como

cada qual descreve suas próprias atitudes, até o desvelamento de seus temores, desejos e malícias. Toda a narrativa do livro de Bram Stoker é construída através de testemunhos, epístolas, documentos e recortes de jornais, predominando o uso da primeira pessoa do singular. Dois personagens, todavia, só aparecem na terceira pessoa, graças aos relatos dos narradores: Drácula e o delirante Renfield, que, ao sair do castelo do conde, diz obedecer somente às suas ordens. A princípio, portanto, ambos emergem como aparições fantasmáticas que carecem de individualidade, pairando nos limites de uma trama que se delineia nas interseções das vozes individuais.

Ocorre que essa penumbra narrativa, esse espectro turvo que escapa às categorias de identificação, não é algo que está além ou aquém dos indivíduos, mas a condição que os possibilita. É tudo o que a individualidade esconde a fim de manter-se crível e representável: o conglomerado de vísceras embaixo da pele, os impulsos indesejáveis, as substâncias que saem do corpo, o cadáver que todos estamos destinados a ser. Ora, à medida que nossas distinções (bondade, maldade, retidão, aberração etc.) caem por terra, só então que a presença de Drácula, embora desde sempre presumida, se impõe. Assim, ao localizar o terror no domínio do inacessível e do irrepresentável, Stoker revela que é o indivíduo que insiste em ser representado e visto o tempo todo, como um constructo ilusório que projeta um duplo indigesto para manter-se coeso. Drácula, então, apesar de não ter um reflexo no espelho, materializa um reflexo *a priori* de uma quimera individualizante que não duvida de si mesma. O que não se deixa detectar, provar e identificar equivale, afinal, àquilo de que não se pode duvidar.

Considerações finais: a condição de um morto-vivo

Sob uma perspectiva genealógica, o mito de Drácula não inaugurou uma categoria do mal, mas se infiltrou nas já existentes. Enquanto força sobrenatural, ele explicava a natureza da degeneração; enquanto ancião criminoso, ele justificava as novas e minuciosas técnicas de identificação da delinquência; enquanto monstro pervertido, ele esclarecia o que é uma sexualidade saudável; enquanto aristocrata decadente, ele legitimava a hegemo-

nia do espírito burguês; enquanto ser imperecível, ele reforçava a gestão dos corpos sob a métrica do tempo (longevidade, desempenho, anos na prisão etc.); enquanto sombra que se esvanece na multidão, ele possibilitava a individualidade vitoriana. Sobremaneira enquanto morto-vivo, Drácula assinala a relação problemática que é tradicionalmente interposta entre a vida e a morte.

Será que essas imagens já poderiam ser observadas, em retrospecto, como reflexos demasiado distantes para ainda habitarem os nossos espelhos? Ou será que, em afinidade ao destino vampírico, são os nossos espelhos que, independente do que reflitam ou deixem de refletir, permanecem os mesmos? Que tipo de espelho é este que não morre, nem vive, e que sequer fornece um reflexo invertido do que insistimos em projetar nele?

Tudo o que os espelhos podem refletir está destinado a morrer ou a desaparecer. Se Drácula não é refletido, não é porque ele nunca morre, mas porque ele próprio reflete uma morte que nunca termina. A morte em si, enquanto acontecimento, é infinita; diferente da vida, que constitui apenas um reflexo invertido e provisório da prevalência da morte. De modo que o intervalo de uma vida já constitui um lugar “problemático” entre a vida e a morte. Somos muito mais mortos-vivos do que pensamos ser.

Nossa individualidade, nossos valores, nossas condutas e modos de ser passam direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente, negativa ou afirmativamente pela consciência da finitude. Trata-se de um “morrer” que podemos somente assimilar no estreito espaço de uma vida. Dito de outro modo, a vida humana constitui-se em função de sua própria finitude. Especular outros modos possíveis e impossíveis de constituição da vida, como no caso do mito de Drácula ou de qualquer outro, apenas reitera esse processo de lidar com a morte, um processo que espelha e orienta a realidade histórica que o circunscreve. Nossa finitude pode, desse modo, remeter ao cosmo, aos céus, ao trabalho, à família etc. Mas o comparecimento inexorável da morte, que faz de toda existência um episódio natimorto e de todo presente um tempo já póstumo, é o aspecto mais imediatamente visível na superfície dos espelhos.

Somos um período limitado de tempo. Mas, ao mesmo tempo, somos um reflexo antecipado de nossa própria inexistência, que há de ser eterna.

É máxima do cordo deixar as coisas antes que elas o deixem. Que se saiba converter em triunfo o próprio fenecer [...] que a beleza quebre o espelho com tempo e com astúcia, e não com impaciência depois, ao ver seu desengano (Gracián, 2009, §110).

Referências bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Unesp, 2014.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do Estruturalismo e da Hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2002.
- _____. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. **História da loucura: na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- GRACIÁN, Baltasar. **A arte da prudência**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- KING, Stephen. **Dança macabra: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero**. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004.
- MARTINS, Alexandre Sobreira. Drácula: Um flâneur na Londres Vitoriana. **Revista de Estudos da Literatura**, v. 5, Belo Horizonte, p. 291-298, out. 1997.
- MARTINS, André. Imagem e sua Imanência em Clément Rosset. **Revista Ethica**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1-2, p. 53-67, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- PERROT, Michelle. A família triunfante. In: _____. **História da Vida Privada vol. 4: Do Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 79-90.
- REALE, Giovanni. **O saber dos antigos: terapia para os tempos atuais**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- STOKER, Bram. **Drácula: edição comentada**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- WEBER, Max. **A ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia dos Letras, 1990.

Notas

1. Professor Adjunto do Depto. de Design e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Coordenador da revista/podcast *Não Obstante* e colunista fixo da revista *abcDesign*. Doutor em Educação na Universidade de São Paulo (USP), graduado em Design Gráfico e Mestre em Design, ambos pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Influenciado principalmente por Nietzsche e Foucault, dedica-se a pesquisar Filosofia Contemporânea, Crítica e Filosofia do Design, Estética, Estudos do Discurso e da Visualidade. Site: www.marcosbeccari.com.
2. Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Lidera o GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura) e é um dos coordenadores do Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura). É Editor Colaborador para a área de Educação da *Revista Machado de Assis em Linha*. Bacharel em Letras (1997), Doutor em Educação (2005) e Livre-Docente em Cultura e Educação, todos os títulos pela Universidade de São Paulo (USP). Trabalha com temas ligados a Cinema, Literatura, Filosofia Trágica e Imaginário. Site: www.rogerioa.com.
3. Simbolicamente não significa, aqui, alegoricamente. Pois os mitos não apenas representam ideias e qualidades sob forma figurada, mas funcionam como “metáforas vivas”, nos termos de Ricoeur, ou como narrativas que orientam nossa lida com o mundo. “[...] a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade. [...] O ‘é’ metafórico significa a um só tempo ‘não é’ e ‘é como’. Se assim é, somos levados a falar de verdade metafórica, mas em um sentido igualmente ‘tensional’ da palavra ‘verdade’” (Ricoeur, 2005, p. 14).

4. Genealogia significa, nos termos de Foucault (1995, p. 262), uma ontologia histórica do presente: “Primeiro, uma ontologia histórica de nós mesmos em relação à verdade através da qual nos constituímos como sujeitos de saber; segundo, uma ontologia histórica de nós mesmos em relação a um campo de poder através do qual nos constituímos com sujeitos de ação sobre os outros; terceiro, uma ontologia histórica em relação à ética através da qual nos constituímos como agentes morais”.
5. Cf. Martins, 1997; Perrot, 2009; Williams, 1990.
6. Ver também Martins, 2002.
7. O próprio conde relata, no início da narrativa, suas batalhas travadas da Europa Central contra os povos que tentaram invadir seu território, como os turcos e os magiares. Mais adiante, o professor Van Helsing faz um levantamento acerca da procedência do vampiro, ligando-o ao nobre Vlad III, conhecido como “o Empalador”, e indicando que seus poderes sobrenaturais viriam de um pacto com o demônio (Stoker, 2015, p. 269-270). No filme de Francis Ford Coppola (*Drácula de Bram Stoker*, 1992), o prólogo acrescentado estabelece uma origem mais exata, localizando Drácula nas Cruzadas cristãs.
8. Ao longo do livro, Ariès delinea cinco estágios históricos da cultura ocidental frente à morte: a morte domesticada, a morte de si, a morte longínqua e próxima, a tua morte e a morte invertida. O estágio primário da morte domesticada, detectado desde a Antiguidade, é marcado pela inserção da morte na vida social, que ritualiza a aceitação do morrer como uma passagem ou um sono impessoal.
9. Não havia espaço, por exemplo, para a agonia individual nas representações do “triunfo da morte”, como nos quadros de Brueghel e Bosch: as pestes medievais sustentavam a imagem triunfal de uma morte cega abatendo-se abrupta e indiferentemente sobre todas as pessoas.
10. Max Weber (2016) sustenta que, uma vez secularizado pela burguesia, o ascetismo abstém-se do senso de transcendência pós-morte. O que permanece é a insatisfação para com a vida, o que será compensado pela crença num progresso indefinido e, segundo Campbell (2001), pelo consumismo moderno.
11. “Esse biopoder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos” (Foucault, 2018, p. 151-152).
12. Não se trata de uma ruptura ou de uma sucessão direta, mas apenas de uma transferência de hegemonia. Foucault esclarece, nesse sentido, que ambos os regimes se justapõem – a exemplo do racismo, que ainda cultiva a preocupação medieval de proteger a pureza do sangue e fazer triunfar a raça.
13. Para Foucault, os registros da lei e da norma, embora complementares, funcionam de maneira diferente. A lei é um tipo antigo de código que discrimina entre o permitido e o proibido, ao passo que a norma é um “não dito” (intenções, pressupostos) que norteia as condutas. Com efeito, “se pode opor a reclusão do século XVIII, que exclui os indivíduos do círculo social, à reclusão do século XIX, que tem por função sujeitar os indivíduos nos aparatos de produção, formação, reforma ou correção” (Foucault, 2002, p. 114).

CAPÍTULO VI

Drácula para crianças no século XXI: Estratégias de aproximação ao leitor¹

Fernando Azevedo²

Ângela Balça³

Moisés Selfa Sastre⁴

Introdução

Este capítulo aborda os processos de transposição semiótica entre a obra *Drácula*, de Bram Stoker (1897), e um conjunto de aplicações lúdicas para telemóvel que tem como utilizadores preferenciais a criança ou o jovem. As aplicações analisadas (*apps*) são acessíveis através das lojas App Store e Google Play. Ainda que exista uma relação de diálogo intertextual entre hipotexto e hipertexto, notam-se diferenças entre os mesmos e a possibilidade de experiências semióticas e de literacia inovadoras, nomeadamente através do recurso ao humor, mobilizado como estratégia de aproximação ao leitor.

Com efeito, desconstruindo parodicamente situações que poderiam, eventualmente, ser lidas como constrangedoras ou excessivamente violentas (por exemplo, a morte ou a figura do monstro vampiro, que se alimenta do sangue das suas vítimas), o humor per-

mite abordar o tema sem, porém, fragilizar ou causar insegurança ao leitor. Além disso, o humor possibilita criar, no leitor, um ambiente de elevada motivação, intrinsecamente conducente a benefícios em aprendizagens de longo termo (Bolkan & Goodboy, 2015).

I. Do hipotexto ao hipertexto

Drácula, de Bram Stoker, também conhecido como Nosferatu, Filho do Diabo, é hoje uma notória personagem literária cujo mito, inspirado na história de Vlad III, príncipe da Valáquia, também conhecido como o Empalador (1431-1476), rapidamente integrou o domínio do imaginário popular. O monarca, sanguinário e violento, ficou conhecido pela sua crueldade e brutalidade, tendo a sua fama se disseminado em numerosas lendas que inspiraram Bram Stoker na escrita do seu texto. Segovia Esteban (2016) remonta a origem deste mito do vampiro à antiga Assíria e ao ano 4.000 a. C.

Na sua obra, Bram Stoker apresenta-nos um romance epistolar onde o leitor, progressivamente, vai tomando conhecimento da natureza e traços desse vampiro que dá pelo nome de Conde Drácula. Ainda que o texto, nas suas diversas adaptações cinematográficas, seja frequentemente exibido como pertencente ao género do terror, a obra de Bram Stoker é complexa, integrando também traços de uma relevante história de amor, onde os não ditos (pensamos, por exemplo, na referência subtil ao homoerotismo⁵, mas também a elementos de sexualidade não definível e a papéis de género instáveis) e os entreditos são subtilmente explorados. A tensão entre Jonathan e o Conde Drácula, visível desde o momento em que Jonathan entra no castelo do conde, ao ponto de ele se sentir prisioneiro do segundo, é outra importante linha temática. O sangue, esse símbolo, por excelência, da vida humana, é aqui amplamente trabalhado.

Quem é o Conde Drácula, proveniente de um país periférico da Europa “civilizada”? Este conde não tem um nome definido, não tem uma cultura, nacionalidade ou sequer uma língua. Quais são as suas motivações? Tudo permanece misterioso e, nesse sentido, este conde não tem voz. A incessante perseguição de que ele e os seus descendentes são alvo

evidencia, na perspectiva de Attila Viragh (2013), um desejo de genocídio dos vampiros e, em última instância, um mito dominante na Inglaterra vitoriana pela preservação de uma identidade nacional, pura, homogênea e sem mudanças⁶. O que é estranho ou desviante das normas, seja no domínio da sexualidade, seja no domínio do comportamento, é lido como perigoso e a obra de Bram Stoker metaforiza amplamente esta situação.

Sexo, desejo, líbido, vida, mas também isotopias ligadas à noite, ao obscuro, à morte, ao maléfico, ao demoníaco, ao irracional, ao traumático e à sua representação na memória (Khader, 2012), à violência, ao não “civilizado” – na aceção em que não é controlável pela Razão ou não é passível de visibilidade explícita, em função de contextos histórico-culturais e sociopolíticos específicos –, apresentam-se disseminadas ao longo desta obra.

As sucessivas adaptações e transposições semióticas, nomeadamente para o cinema, banda desenhada, manga e jogos, fizeram com que *Drácula* ingressasse rapidamente no domínio da cultura popular, ao ponto de esta figura literária se ter autonomizado face ao seu criador. A título de exemplo citamos apenas os filmes para crianças *Hotel Transilvânia 1, 2 e 3*. Lançado, pela primeira vez em 2012, *Hotel Transilvânia* é uma produção da Sony Pictures Animation, dirigido por Genndy Tartakovsky. A transposição semiótica, nestes filmes, desconstrói parodicamente não só a figura do Conde Drácula e de todo o seu mundo como também, numa conversa intertextual, a personagem Frankenstein. Numa paródia divertidíssima para todas as idades, o Conde Drácula é dono de um hotel para monstros onde, a certa altura, aterra um turista humano. A vivência do Drácula e dos monstros e a vivência do mundo humano moderno, atual origina uma convivência entre os dois mundos cheia de imprevistos e de perplexidades, numa desconstrução paródica possibilitada por uma leitura multimodal onde o espetador criança e o espetador adulto mobilizam distintos planos intertextuais e enciclopédicos na receção deste objeto cultural.

Nas adaptações escritas para crianças, o hipotexto *Drácula* é atualizado em múltiplos e distintos hipertextos. Logo para bebés, com a indicação no site promotor de para mais de 6 meses, surge-nos o livro assinado por Jennifer Adams e ilustrado por Alison Oliver, *Dracula: El primer libro de numeros*, editado pela Cocobooks Editorial. A figura misteriosa, assustadora, terrível do Conde Drácula é aqui desconstruída parodicamente numa ilustração

onde a personagem surge de forma quase cândida, esboçando uma expressão sorridente e afável. Para os leitores mais velhos, surgem algumas adaptações, como a de Keith Faulkner, ilustrada por Jonathan Lambert, *Drácula: Um livro aba-a-aba de arrepiar*, editada pela Companhia das Letrinhas ou *Drácula* de Anna Claudia Ramos, com ilustrações de Mariana Massarani, vinda a lume na Editora Scipione. A primeira adaptação referida, para leitores a partir dos 4/5 anos, é um livro que apresenta na capa um Conde Drácula que mais parece um monstro das bolachas: verde, com os olhos cor-de-rosa e de cabelos em pé, ele anuncia um livro cheio de dobras, que abrem e fecham conduzindo a criança pelo excêntrico e arrepiante banquete da festa de aniversário do Drácula, como promete o subtítulo da obra. Já o livro assinado por Ramos/Massarani, para um potencial leitor infantil, apresenta ilustrações com um traço próximo do desenho das crianças, sugerindo um Conde Drácula já avozinho e apresentando propostas de exploração didática para trabalho com a obra.

De um modo geral, nas adaptações para crianças, o tópico dominante é, por um lado, a simplificação da narrativa, reduzida a meia dúzia de traços estereotipados, e, por outro, o humor, acompanhando todas as situações que poderiam ser vistas como perturbadoras para um recetor infantil. Situações sexuais explícitas ou entreditas ou contextos de violência extrema são omitidos. Também a complexidade da narrativa (o romance epistolar, por exemplo) é eliminada ou fortemente reduzida. Assim, as adaptações recuperam os principais traços semânticos da obra de Bram Stoker que se configuram como estereótipos ou lugares-comuns e é à volta desses núcleos que se organiza a ação, provocando, no leitor, a satisfação pelo insólito das situações retratadas: a noite, os morcegos, as brumas, o conde vampiro, o castelo situado num lugar ermo e de difícil acesso, a necessidade imperiosa do alimento, o caixão etc.

Aliás, um dos aspetos cruciais para a consideração do texto como um clássico (Azevedo, 2013) é precisamente a sua recepção por um público alargado, dimensão para a qual concorrem, indubitavelmente, os processos de transposição semiótica do mesmo. Assim, o Conde Drácula é hoje uma personagem imensamente reconhecida, que já integra o imaginário da cultura popular. Este imaginário da cultura popular está presente de forma pletórica no mundo das crianças. Muitos são os objetos culturais para a infância onde o

Conde Drácula se atualiza como máscaras, fantasias de Carnaval, perucas, dentes postiços, pinturas faciais, desenhos para colorir, numa desconstrução paródica desta personagem.

2. Adaptar para tornar os textos “recomendáveis”

Hans-Heino Ewers (2009), num ensaio consagrado à dilucidação de conceitos fundamentais no âmbito da comunicação literária para a infância e juventude, refere que é comum a adaptação de textos ou de partes do mesmo por forma a torná-los *recomendáveis* para crianças e jovens. Esta situação ocorre quando os textos em causa não foram originalmente pensados para esses receptores e, nesse sentido, têm que ser objeto de adaptação e de reescrita ou, como demonstra Mark I. West (1988), quando os textos, pelas suas formas de conteúdo e/ou de expressão⁷, se tornam eventualmente perturbadores para determinados grupos sociologicamente definidos, em virtude de expectativas defraudadas ou não correspondidas.

Este princípio de adequação ao público receptor é encontrado nos seguintes aspectos:

- Os textos de literatura infantil e juvenil devem ser textualmente compreensíveis pelos seus leitores, isto é, devem poder adequar-se ou corresponder à respectiva competência linguística, cognitiva e literária. O autor sublinha que, por vezes, não basta uma intervenção ao nível do código linguístico, sendo necessária a presença ou a inclusão de outros códigos mais acessíveis à criança, como o código visual ou o musical.
- Esses textos devem igualmente respeitar os interesses, as preferências e as necessidades dos seus leitores, cumprindo o princípio de uma relevância textual.
- Em princípio, e não podendo a sua recepção, pelas crianças e jovens, ser objecto de avaliação, eles devem adequar-se e compartilhar os sistemas ideológicos e os sistemas de valores dominantes no âmbito das comunidades de produção e de mediação dessas obras.

O autor não deixa todavia de realçar que o conceito de infância e de adolescência possui uma elevada fluidez e que a sua natureza e características são, muitas vezes, influenciadas ora pelos percursos de vida de quem a elas se refere ora pelo facto de estas categorias constituírem construções culturais historicamente variáveis (Ariès, 1960; DeMause, 1974; Becchi & Julia, 1998). Assim, a noção de adequação decorre muito da proximidade dos textos face a um determinado grupo-alvo:

Accordingly, it is impossible to reach an atemporal definition of what should be accepted as child-suitable. It is therefore only possible to talk sensibly of child suitability within specific historical periods, within the limits of major eras of social development, for example. Ideas about child suitability are even more limited validity when they can be clearly seen to be of an ideological nature. For example, what was considered to be child-suitable by the leading powers in the late 18th century was already being described as totally unsuitable for children and young people by movements in the early 19th century (Ewers, 2009, p. 142).

Neste sentido, o autor prefere falar em processos de acomodação, mais do que em adaptação, querendo com esta alteração semântica recusar processos nos quais a adequação ao público possa acarretar uma perda de informação. A adequação seria, assim, uma qualidade da literatura em geral, acessível sempre que fosse necessário.

Também Gemma Lluch (1998; 1999), em dois ensaios consagrados ao papel dos mediadores no processo da comunicação literária para a infância, assinala que a publicação de uma obra visando esse público específico sofre uma série de constrangimentos: para além dos pais e outros mediadores adultos, a obra está sujeita à intervenção de um conjunto de agentes de transformação que podem recomendar alterações mais ou menos profundas. Neste grupo de agentes, incluem-se, para além do editor, críticos, os meios de comunicação, a publicidade etc.

Hoje, no contexto de uma sociedade dominada pela Web 2.0, registam-se, naturalmente, modificações no processo de interação entre o leitor e o texto, como adequadamente explicitaram, entre outros, Azevedo, Selfa Sastre & Balça (2016), Juan Antonio Cordon (2016), Joseph Ballester & Noelia Ibarra (2016), López Valero, Jerez Martínez, & Encabo

Fernández (2017), Azevedo, Balça & Bastos (2015) ou Paciano Merino & José Luis Polanco (2015). De facto, encontrando-se a informação acessível autonomamente, através de um qualquer dispositivo com ligação à internet, também estas ferramentas digitais vão funcionar como elementos suscetíveis de transformar a obra para a infância.

3. Análise das *apps*: as mudanças na transposição semiótica

Escape from Transylvania (EveryPlay) é uma aplicação disponível na Google Play para crianças até 7 anos, que mantém uma relação de diálogo com a obra de Bram Stoker. Com mais de 10.000 descargas, o jogo exige o conhecimento prévio do essencial da obra e propõe aos seus utilizadores uma fuga, através de vários espaços, da Transilvânia, escapando ao Conde Drácula. Trata-se de um jogo de ação onde 4 amigos procuram fugir ao conde vampiro e, para isso, podem obter pontos e utilizar armas próprias.

A aplicação permite igualmente que os jogadores possam jogar online, através de uma webpage, e participar num fórum de discussão.

Escape Puzzle Dracula Castle (Quicksailor Mobile Games!!) é outro jogo para telemóveis para maiores de 7 anos, disponível quer na Google Play Store quer na App Store. Com mais de 10.000 descargas, este é um típico jogo de identificação de objetos, de resolução de enigmas e organização sequencial de informação visual disponível, de onde resulta a obtenção de pontuações, visando conseguir escapar do castelo do conde vampiro.

Tal como nos jogos anteriores, este também é baseado no essencial dos elementos estereotipados da narrativa de Bram Stoker e implica que o utilizador conheça um mínimo da história, nomeadamente o facto de o conde Drácula ser um vampiro que se alimenta do sangue das suas vítimas. Nessa perspetiva, ele configura uma personagem maléfica de quem é fundamental manter a distância.

Dracula Quest: run for blood! (PlayTouch Games) é uma aplicação disponível na Google Play para crianças até 12 anos. Com mais de 10.000 descargas, o princípio orientador é o de ajudar o vampiro a encontrar uma jovem mulher a quem possa morder o pescoço, para

conseguir sangue e sobreviver, evitando os perigos e os obstáculos com que se depara. O jogo tem vários níveis de dificuldade e recupera parte do chamado núcleo duro da narrativa de Bram Stoker, nomeadamente os seus elementos estereotipados.

Draky LITE! (Joyco Games) é outra aplicação disponível na Google Play para crianças até 12 anos. Com mais de 100.000 descargas, o princípio orientador deste jogo é o de fugir, no castelo, ao Conde Drácula, para sobreviver. O jogo é acompanhado de música e de sons que realçam a ação vivida. Encontrando o Conde Drácula, a personagem torna-se um vampiro. O utilizador acede à planta dos vários aposentos do castelo e, tocando em certos lugares, desencadeia acontecimentos insólitos que lhe podem obstaculizar a fuga ao Conde, como, por exemplo, o aparecimento de um monstro tipo Frankenstein. O utilizador pode também encontrar objetos mágicos que o tornam invisível, facilitando-lhe a fuga ao Conde Drácula.

Trata-se, por conseguinte, de um curioso e aliciante jogo que recupera, mais uma vez, os elementos estereotipados da narrativa de Bram Stoker: o castelo num lugar ermo, a noite, o Conde vampiro em busca de vítimas para morder, contextualizando uma ação em que o importante é conseguir escapar com vida. Mais uma vez, uma leitura multimodal convida à mobilização de distintos planos intertextuais por parte do jogador, não só com a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, mas também com a obra *Harry Potter*, de J. K. Rowling, onde o manto da invisibilidade permitia à personagem Harry Potter e aos seus amigos esgueirarem-se pelo colégio sem serem vistos.

Dracula 1: Resurrection (Anuman) é outra aplicação disponível na Google Play para crianças até 12 anos. Com mais de 50.000 descargas, o jogo constitui uma continuação da saga do Conde Drácula, de Bram Stoker, decorrendo a ação na Transilvânia. De facto, tomando esse texto como ponto de partida ou como elemento intertextual e recriando as personagens do filme de Francis Ford Coppola, o jogo convida o utilizador a continuar a narrativa como Jonathan Harker, salvando Mina do desejo do Conde Drácula. Para isso, o utilizador tem que resolver diversos enigmas e ir progredindo e tomando decisões na história. O jogo é acompanhado de imagens realistas e de uma banda sonora em plena sintonia, progredindo em várias partes.

Este jogo organiza-se segundo o princípio do hipertexto (Landow, 1995), isto é, o de uma escrita não sequencial, que possibilita ao receptor percorrer, de forma não-linear, uma série de nós de sentido. Assim, o utilizador, à medida que vai progredindo no jogo, deve tomar uma série de decisões no que respeita, por exemplo, à seleção textual, à escolha das personagens, dos espaços, etc, com consequências indubitáveis no desenrolar da narrativa e da própria história contada, efetuando aquilo que António Carlos Xavier (2005) designa como uma leitura *self-service*. A dislinearização – a ausência de um foco dominante de leitura – torna-se, por conseguinte, no princípio básico da construção deste texto.

Se no hipotexto estão patentes diversas possibilidades de leitura, com temas como os do abandono, da solidão, da imortalidade, do amor eterno e da necessidade de o revitalizar, da sexualidade e da libido, da tensão entre vida e morte, entre outros, na escrita desta sequência, que subjaz às *apps*, foi apenas recuperado o essencial da narrativa: a necessidade de liquidar, definitivamente, o conde Drácula.

Sendo um interessante e muito motivante jogo, num atraente contexto visual realista, gráfico e sonoro, o utilizador tem que tomar decisões, por meio de um toque no ecrã. Daqui decorre que a pluritextualidade origina a multisemiose, viabilizando a absorção de diferentes aportes sógnicos, numa espécie de leitura sinestésica, numa mesma superfície de leitura. Ao contrário do ecrã do computador, com um certo número de polegadas, a aplicação funciona em ecrãs de reduzido formato, como são os telemóveis.

Crazy Vampire Surgery: Halloween Dracula Doctor (Oxo Games Studios) é uma *apps*, para maiores de 16 anos, que permite ao utilizador tornar-se um cirurgião e realizar uma série de operações por forma a que Drácula e a princesa Halloween possam melhorar o seu aspecto físico, deixando, por exemplo, de exhibir os dentes pontiagudos, os olhos manchados de sangue etc., numa aparente relação com o mundo da beleza, do bem-estar, da moda, tão idolatrado pelos jovens. O jogo é concretizado através de vários níveis de sucesso, com pontuações várias, utilizando instrumentos cirúrgicos do domínio da medicina.

No essencial, todas estas aplicações para telemóveis, baseadas no hipotexto de Bram Stoker, obedecem, no processo de transposição semiótica, ao princípio da multimodalidade (Kress/van Leeuwen, 2001), aspeto que origina uma combinação de códigos que torna

o processo semiótico muito mais complexo. Graças à multimodalidade, os elementos linguísticos e paralinguísticos da comunicação são combinados entre si para gerar significados (Stichnothe, 2014), exigindo um utilizador com competências alargadas nos domínios da literacia, isto é, capaz de ler e interpretar uma combinação de códigos vários.

Considerações finais

Neste breve ensaio revisitámos a obra *Drácula*, de Bram Stoker, procurando dar conta, de modo não exaustivo, dos objetos culturais para a infância e a adolescência que giram à sua volta. Livros, filmes, jogos constituem-se como hipertextos distintos dessa obra, atualizando-a através do humor, da emoção, do desafio e mesmo do *nonsense*.

O nosso olhar debruçou-se, com mais pormenor sobre um conjunto de aplicações lúdicas para telemóvel, cujos potenciais receptores serão as crianças e os jovens. Num mundo dominado pela tecnologia, parece-nos verdadeiramente interessante e estimulante que estas aplicações, idolatradas pelos mais novos (e não só!), possam estabelecer uma relação semiótica e multimodal com o mundo da literatura. Certamente, outros exemplos poderiam ser dados desta relação entre a literatura e a tecnologia, desde os contos tradicionais (como *O Capuchinho Vermelho*) até a outras obras literárias (como *Frankenstein*, de Mary Shelley ou *Harry Potter*, de J. K. Rowling).

Consideramos que estas aplicações, desconstruindo e tornando mais fácil o acesso ao conhecimento de um clássico, podem ser um convite para que o utilizador, mais tarde, pretenda visitar a obra, agora na sua versão original e, desta forma, se sinta mais motivado a conhecer *Drácula*, de Bram Stoker. De facto, na posse de elementos relevantes do mito e após uma experiência agradável de leitura multimodal, o utilizador pode, com toda a propriedade, visitar o original, comparando interpretações, articulando planos intertextuais e enriquecendo a sua competência enciclopédica, por forma a concretizar uma leitura crítica da obra. Não esquecemos que o papel do adulto mediador pode ser aqui fundamental, para que a criança não se fixe e se perca no fascínio da tecnologia, nunca acedendo ao mundo real da literatura.

Referências bibliográficas

- ARIÈS, P. **L'Enfant et la Vie Familiale sous L'Ancien Régime**. Paris: Plan, 1960.
- AZEVEDO, F. **Clássicos da Literatura Infantil e Juvenil e a Educação Literária**. Guimarães: Opera Omnia, 2013.
- AZEVEDO, F.; SELFA SASTRE, M.; BALÇA, A. La literatura juvenil publicada en Portugal: de las grandes tiradas comerciales a la interacción en la Web 2.0. **Revista Chilena de Literatura**, 94, p. 103-118, 2016.
- AZEVEDO, F.; BALÇA, A.; BASTOS, G. Web 2.0: Literatura Infantil / Juvenil e Comunidades Interpretativas. **Caderno Seminal**, v. 21, n. 23, p. 40-57, 2015.
- BALLESTER, J.; IBARRA, N. La educación lectora, literaria y el libro en la era digital. **Revista Chilena de Literatura**, 94, p. 147-171, 2016.
- BECCHI, E.; JULIA, D. (Eds.). **L'histoire et L'enfance en Occident**. Vol. 2. Paris: Seuil, 1998.
- BOLKAN, S.; GOODBOY, A. K. Exploratory theoretical tests of the instructor humor-student learning link. **Communication Education**, 64, p. 45-64, 2015. DOI: 10.1080/03634523.2014.978793
- BOUDREAU, B. Libidinal Life: Bram Stoker, Homosocial Desire and the Stokerian Biographical Project. **Brno Studies in English**, v. 37, n. 2, p. 41-59, 2011. DOI: 10.5817/BSE2011-2-4
- CORDÓN, J. La lectura en el entorno digital: nuevas materialidades y prácticas discursivas. **Revista Chilena de Literatura**, 94, p. 15-38, 2016.
- DeMAUSE, L. **The History of Childhood**. New York: The Psychohistory Press, 1974.
- EWERS, H.-H. **Fundamental Concepts of Children's Literature Research: Literary and Sociological Approaches**. New York, London: Routledge, 2009.
- KHADER, J. Un/Speakability and Radical Otherness: The Ethics of Trauma in Bram Stoker's "Dracula." **College Literature**, v. 39, n. 2, p. 73-97, 2012.
- KIDD, K. "Not Censorship but Selection": Censorship and/as Prizing. **Children's Literature in Education**, 40, p. 197-216, 2009.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal discourse: The Mode and Media of Contemporary Communication**. London: Arnold, 2001.

- LANDOW, G. P. **Hipertexto**: La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1995.
- LLUCH, G. **El Lector Model en la Narrativa per a Infants i Joves**. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1998.
- LLUCH, G. La Comunicación Literaria y el tipo de Lector Modelo que Propone la Actual Literatura Infantil. **Educación y Biblioteca**, 105, p. 20-27, 1999.
- LÓPEZ VALERO, A.; JEREZ MARTÍNEZ, I.; ENCABO FERNÁNDEZ, E. Aproximación educativa ante los nuevos formatos narrativos. **Revista Chilena de Literatura**, 94, p. 197-214, 2016.
- MERINO, P.; POLANCO, J. L. **Formar Lectores en la Era Digital**. Madrid: Ediciones de la Torre, 2015.
- SEGOVIA ESTEBAN, S. El vampiro: de conde misterioso a estrella del rock y vuelta al ataúd. **El Futuro del Pasado**, 7, p. 153-174, 2016. DOI: 10.14516/fdp.2016.007.001.005
- STICHNOTHE, H. Engineering stories? A narratological approach to children's book apps. **Barnelitterært Forskningstidsskrift**, v. 5, n. 1, 23602, 2014. DOI: 10.3402/blft.v5.2360
- VIRAGH, A. Can the Vampire Speak? Dracula as Discourse on Cultural Extinction. **English Literature in Transition, 1880-1920**, v. 56, n. 2, p. 231-245, 2013.
- WEST, M. I. **Trust your Children**: Voices against Censorship in Children's Literature. New York, London: Neal-Schuman Publishers, 1988.
- XAVIER, A. C. Leitura, texto e hipertexto. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (Orgs.). **Hipertexto e Gêneros Digitais**: Novas formas de construção de sentido. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005, p. 170-180.

Notas

1. Este estudo teve o financiamento do CIEC (Centro de Investigação em Estudos da Criança), pelo Projeto Estratégico UID/CED/00317/2013, através dos Fundos Nacionais da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) com a referência POCI-01-0145-FEDER-007562.
2. CIEC, Universidade do Minho (Portugal).
3. SCIEC, Universidade de Évora (Portugal).
4. Universidad de Lleida (Espanha).
5. Sobre o desejo homosocial, entredito ao longo da obra, no contexto da sociedade vitoriana do século XIX, cf. Brigitte Boudreau (2011).
6. “*Dracula* can be read as a prescient depiction of a globalizing world in which minority cultures and languages are increasingly threatened with assimilation and extinction. Transylvania, Dracula’s place of origin, is even today a center of such a fight for cultural survival: ethnic Hungarians living there have struggled against “cultural genocide” and assimilation.” (Viragh, 2013, p. 232).
7. Num ensaio, no qual entrevista dezoito pessoas (dez escritores, que viram as suas obras de literatura infantil e juvenil censuradas, três editores e cinco ativistas anti censura), o autor sublinha que muitas das situações que motivaram a rejeição por parte de pais, poderes religiosos e políticos derivam do facto de as obras em causa abordarem problemas sociais controversos, referências à sexualidade ou utilizarem registos linguísticos que se aproximam de uma linguagem mais *crua* ou violenta.

CAPÍTULO VII

Drácula e os monstros civilizacionais: Natureza humana, civilização e monstruosidade¹

Armando Rui Castro de Mesquita Guimarães²

Nota prévia

Neste capítulo proponho-me apresentar *alguns* dos temas e questões que podem ser encontrados e explorados em *Drácula*. Trata-se aqui de uma selecção, de carácter necessariamente *pessoal*, e que modo nenhum esgota ou exaure a riqueza de temas e questões que podem ser encontrados ou sugeridos pela leitura desta obra. Estes são muitos, como a consulta de qualquer edição crítica de *Drácula* ou a leitura de obras e artigos sobre *Drácula* o testemunha. A Internet é um outro manancial onde podemos encontrar esta proliferação de estudos, embora aqui o cuidado crítico se imponha necessariamente dado o muito joio que aparece misturado com o trigo.

É tendo este *caveat* em conta que se deve ler o texto que se segue: uma apresentação introdutória e pessoal acerca de alguns dos temas e questões que a leitura de *Drácula* pode proporcionar.

Monstros e monstruosidades da contemporaneidade

Na literatura inglesa do século XIX há duas extraordinárias obras, *Frankenstein* (1818) e *Drácula* (1897), em que uma abre e a outra fecha o século XIX e que prenunciam dois estados de espírito e de desenvolvimento político, religioso, cultural, social e científico diferentes. O tempo que as separa é exactamente setenta e nove anos, cinco meses e vinte e seis dias: a 1ª edição de *Frankenstein* foi posta à venda a 1 de Janeiro de 1818 e a 1ª edição de *Drácula* saiu para os escaparates a 26 de Maio de 1897. Nestes quase oitenta anos de intervalo entre as duas obras, a Grã-Bretanha, assim como o resto do mundo em medidas diferentes, conhecerá e experienciará um dos períodos mais férteis e revolucionários da história recente da Humanidade. E não deixa de ser interessante assinalar que se *Frankenstein*, de facto, apresenta uma visão profética e vaticinadora de novas e radicais mudanças, *Drácula*, no final do século XIX, pode ser visto como síndrome de uma *malaise* que incomodava e preocupava a sociedade vitoriana finissecular, mas também augúrio dos tempos conturbados e perigosos que se avizinhavam e que a Grande Guerra de 1914-18 veio tragicamente confirmar.

O que aproxima e diferencia estas duas obras? As semelhanças começam, em primeiro lugar, pelo facto de quer uma quer a outra terem eclipsado os seus autores. Todos conhecemos, ainda que seja só pelo cinema ou banda desenhada, a criatura de *Frankenstein*, como todos conhecemos o Conde Drácula. Contudo, poucos são os que sabem o nome dos dois escritores que as escreveram e menos devem ser as pessoas que as leram. Estes personagens, a criatura de *Frankenstein* e o Conde Drácula, ganharam vida própria, ficaram independentes e autónomos em relação aos seus criadores. Em segundo lugar, são duas obras que conseguiram a sua popularização e divulgação graças ao teatro, em primeiro lugar, e

depois graças ao cinema. Se, em 1818, *Frankenstein* saía do prelo, sete anos depois já percorria os palcos londrinos numa adaptação teatral que a tornou imediatamente conhecida e popular, assim como o seu monstro começou logo a ser aproveitado em termos políticos, sociais e científicos, para denunciar os perigos e as ameaças várias que se avizinhavam. Quanto a *Drácula*, houve também umas tentativas de dramatização do romance, não bem sucedidas dada a dimensão do mesmo e as exigências técnicas que impunha para ser representado em palco e, depois da morte de Bram Stoker, também por causa do *copyright* que a viúva de Stoker resistiu a ceder. No entanto, será o cinema que irá, de uma maneira meteórica, popularizar e vulgarizar o personagem do Conde Drácula³. Um terceiro ponto de aproximação é que esses dois personagens, a criatura frankensteiniana e o conde Drácula, entraram para o imaginário da pós-modernidade tornando-se símbolos e sinais dos muitos temores, receios e medos dos nossos tempos, desde uma ciência sem limites e sem freios à arrogância do poder tecnológico do homem, de uma desmesurada curiosidade aos problemas ecológicos, da carência de compaixão e de solidariedade por quem é diferente aos medos de uma sexualidade sem restrições e aos perigos do inconsciente, do uso e do abuso da psiquiatria e da psicologia para domesticar a natureza humana ao pavor acerca do imigrante e ao colonialismo e ao imperialismo, assim como acerca das relações entre os dois sexos, do lugar da mulher e muitos outros temas que tornam estas duas obras perfeitamente actuais. Um quarto elo comum a ambas as obras é o terem sido o resultado de pesadelos que os seus autores tiveram: Mary Shelley, numa noite de Junho em 1816; e Bram Stoker, numa noite de Março em 1890. Em quinto lugar, e agora segundo Maurice Hindle, outra aproximação entre as duas obras tem a ver com questões de género, no sentido em que os homens não conseguem proteger as suas mulheres: em *Frankenstein*, o Dr. Victor Frankenstein não consegue proteger a sua noiva de um monstro vingativo e, em *Drácula*, os homens não conseguem proteger Lucy e Mina. (Contudo, não deixa de ser curioso, mas ao mesmo tempo paradoxal e significativo que, no final, será a própria Mina que ajudará e participará na destruição final do Conde Drácula). E, em sexto lugar, os dois coincidem no reconhecimento da ameaça e do perigo da monstruosidade: em ambas as obras existe motivação e razões bastantes para destruir os respectivos monstros, dado que a sua multi-

plicação poderia ameaçar mortalmente a humanidade. Por esta razão, Victor Frankenstein não irá criar uma companheira para o seu monstro, assim como Van Helsing, secundado pelos outros homens, se empenhará denodamente na destruição do Conde (cf. Hindle, in *Drácula*, 2003, p. XVIII).

O que as distingue tem a ver com o seguinte: *Frankenstein* aponta para uma problematização ética ao nível microscópico, individualizado, isto é, sobre as relações interpessoais, sobre a relação de responsabilidade e responsabilização frente ao outro e sobre os limites da investigação científica: por outras palavras, as relações mais ou menos directas que nós temos uns com os outros e com a ciência; já no caso de *Drácula*, esta personalização frankensteiana das questões éticas, científicas, sociais e políticas dá lugar a uma dimensão macroscópica, civilizacional: agora os problemas colocam-se ao nível das grandes questões e problemas sociais, políticos, imperialistas, tecnológicos e científicos mas já não individualizado e vivido em personagens concretas, mas como problemas que afectam directamente a sociedade, povos e nações: toda a humanidade, em resumo.

A palavra **monstro** aparece, inevitavelmente, em *Drácula*⁴. Mas o que é um «monstro»? O que Christine Berthin nos diz sobre o significado da palavra «monstro» é relevante para a compreensão do personagem do Conde Drácula. Resumindo o que esta autora escreve, a palavra «monstro» vem do latim *monstrum* que evoca a ideia de prodígio e espanto suscitado por um fenómeno surpreendente e excepcional, uma excepção singular à ordem da natureza. Ele é o inclassificável que destoa e espanta. Do ponto de vista etimológico, a palavra «monstro» deriva, segundo alguns etimologistas, de *monestrum*, derivado do verbo latino *monere* que significa «advertir, prevenir, anunciar». A aparição do monstro seria então o signo precursor de acontecimentos destinados, por uma decisão transcendente, a perturbar a ordem natural do mundo. O «monstro» anuncia um castigo que se aproxima. Numa concepção teológica, é uma criação singular e directa de Deus que escapa às leis da natureza e que é o próprio signo da onnipotência divina. Lembra ainda que, num mundo criado por um Deus racional, o monstro tem a sua razão (moral) de ser e a sua função é de servir de lição à humanidade. Regressando às palavras da autora: «*Visivelmente* outro, o monstro dá a *ver* o defeito moral pela sua aparência física. [...] Pela sua diferença e pela sua

singularidade, o monstro permite assim também reafirmar o universal e tranquilizar: eu não sei o que sou, mas o monstro dá-me a imagem do que eu não sou. A minha humanidade encontra-se confortada pela diferença com o outro, o «tornado outro» ou o «alienado». O desvio permite confirmar a norma: o monstro é a garantia paradoxal da minha humanidade» (1997, p. 101)⁵.

Parece-me acertado poder concluir que o Conde Drácula cumpre os requisitos semânticos que a palavra «monstro» tem. Mas uma leitura mais atenta e minuciosa de *Drácula* permite-nos descobrir não só a existência deste monstro e de outros personagens monstruosos, assim como a existência de monstruosidades civilizacionais, o que vem enriquecer e complexificar a leitura desta obra.

Quanto a monstros em *Drácula*, podemos sinalizar duas classes de monstros: o Conde, em primeiro lugar, e em segundo lugar, temos as três vampiresas e Lucy Westerna, depois de vampirizada. Recordo que, logo no início do romance, as três vampiresas vão tentar seduzir Jonathan Harker e que, no final, serão destruídas pelo Prof. Van Helsing; e quanto a Lucy Westerna, tendo sido mordida e transformada em vampiro, terá depois de ser destruída para poder descansar eternamente em paz. No entanto, em relação à presença do Conde Drácula no texto do romance, importa assinalar dois pormenores que passam geralmente despercebidos à maioria dos leitores: em primeiro lugar, nas 390 páginas de *Drácula* (contabilizadas na edição galega), Xelas Arias lembra que o Conde só aparece em 62 páginas, embora a sua presença se sinta sempre, subterrânea e insidiosa, ao longo de todas as outras páginas onde não é mencionado; e, em segundo lugar, ele é o único protagonista sem voz própria e que nunca aparece como narrador (cf. Arias, 1999, p. 10).

Mas quem é o Conde Drácula e o que são os vampiros? Nada melhor do que deixar o próprio Bram Stoker apresentá-los pela boca do Prof. Van Helsing. No romance, na entrada de 30 de Setembro do Diário de Mina Harker, ela reproduz, a partir das suas notas, a reunião que Van Helsing teve com todos os membros do grupo para lhes explicar e lhes dar todas as informações de que dispunha acerca do Conde e dos vampiros: começa por dizer que os vampiros existem e que sempre existiram. Sempre que um vampiro ataca, ele torna-se mais forte. Lembra-lhes que o vampiro que vão enfrentar tem a força de 20

homens, é mais esperto do que qualquer mortal, que é o resultado de muitos anos de vida; tem poderes necromânticos; é bruto, não tem coração e pode aparecer, dentro de certas limitações, quando, onde e com a forma que quiser; pode interferir nos elementos naturais (nevoeiro, tempestade, relâmpagos); pode comandar ratazanas, corujas, morcegos, traças, raposas e lobos; pode aumentar e diminuir de tamanho e por vezes desaparecer e não ser visto. Frente a tudo isto, o que se pode fazer? Respondendo num tom de esperança e de encorajamento, Van Helsing lembra a todos os presentes que não estão sozinhos nem completamente desarmados e que têm a seu lado a combinação de vários poderes de que os vampiros não dispõem: os meios da ciência moderna; são livres para agir e para pensar; podem agir e trabalhar de dia e de noite, e além disso estão a lutar por uma causa à qual se dedicaram livre e generosamente. Van Helsing continua a sua explicação informando-os de que os vampiros só se podem alimentar de sangue, o que lhes permite rejuvenescerem. Não têm sombra, não se reflectem nos espelhos, podem transformar-se em lobos e em morcegos; podem deslocar-se através do nevoeiro, podem diminuir de tamanho, podem fazer tudo isto mas lembra-lhes que eles têm limitações: só podem entrar numa casa se forem convidados; os seus poderes terminam ao nascer do dia pelo que eles só dispõem de certos poderes à noite. São afugentados pelo alho, o crucifixo, um ramo de rosa brava, uma bala sagrada; uma estaca pode paralisá-los e só cortando a sua cabeça é que são completamente destruídos. E lembra-lhes ainda que o Conde Drácula descende de uma nobre e grande raça de guerreiros, que também se dedicaram ao estudo das artes mágicas E, finalmente, informa-os que não pode repousar em terra sagrada (cf. *Drácula*, 1997, p. 208-213). Estas são as características, poderes e limitações que Bram Stoker atribui aos vampiros.

Mas por que é que o Conde quer estabelecer-se em Londres? O conde Drácula pretende recuperar os tempos bélicos gloriosos, de poder absoluto que a sua família chegou a ter no passado. No seu Diário, aquando da sua estadia no castelo do conde, Jonathan Harker relata uma conversa que tivera com o conde, à meia-noite, em que aquele lhe fala de batalhas passadas, falando delas como se lá tivesse estado e falando da sua casa sempre com um majestático «nós». Remonta a origem da sua família aos povos nórdicos, uma raça de

conquistadores orgulhosos dos seus feitos e lamenta que os dias de guerra tenham acabado, lembrando ainda que o sangue é algo de muito precioso nestes tempos de paz desonrosa e que a glória das grandes raças acabou (ibidem, p. 33-35).

De facto, os tempos mudaram e hoje são outras famílias e outros povos que detêm o poder. Daí ele querer mudar-se para Londres, a verdadeira capital financeira, económica, militar e política de meados e finais do século XIX, centro nevrálgico e estratégico do Império Britânico para, a partir daí, embarcando numa política gradual de infiltração e contaminação, poder vir a conquistar o mundo, mas utilizando agora outros meios e outras armas. Assim, estamos perante alguém que assumida e conscientemente busca e procura o poder, que sabe o que quer e como o conseguir. Alguém determinado, voluntarioso, planificador e insinuante. Alguém que tem brio e orgulho na sua história familiar e que para conseguir o seu objectivo último, o poder, consegue e sabe adaptar-se camaleonicamente às situações e às condições que encontra.

Os outros monstros explícitos que aparecem em *Drácula* são as três lindíssimas irmãs vampiras que viviam com o conde no seu castelo. Apesar da admonição do Conde para que Jonathan Harker não saísse à noite do seu quarto, a curiosidade deste foi mais forte do que a prudência e numa noite decide passear pelo castelo e pernoitar num outro quarto que não o que o conde lhe havia destinado. Deitando-se num sofá acabou por adormecer. Subitamente apercebe-se que não estava sozinho e sente a presença de três jovens mulheres. Embora pensasse que estivesse a sonhar, repara que elas não tinham sombra apesar do luar que as iluminava. Duas tinham cabelo escuro, a outra cabelo claro, todas elas mostrando dentes brilhantes. Jonathan sentia-se desconfortável, desejando e receando simultaneamente essas presenças femininas e sentindo um enorme desejo de ser beijado por elas. A jovem de cabelos louros aproxima-se de Jonathan para o beijar e ele sente-se completamente enlevado e entusiasmado, «numa agonia de antecipação deliciosa» (ibidem, p. 42). A jovem aproxima-se cada vez mais, Jonathan sentindo os seus lábios e a pressão de dois dentes sobre o pescoço. O jovem entra em pleno êxtase libidinoso e cheio de esperança quando, súbita e abruptamente, sente a presença do Conde que afasta bruscamente a jovem loura e firme e imperioso expulsa as três jovens mulheres do quarto (p. 41-43).

Esta cena de sedução é, indiscutivelmente, uma das passagens mais eroticamente carregadas e fortes deste romance. Aliás, poder-se-ia mesmo dizer, sem qualquer exagero, que as três vampiresas oferecem mais gratificação sexual ao jovem inglês do que a sua noiva, Mina, em toda a obra. As três vampiresas representam, assim, o sonho e o pesadelo da imaginação masculina vitoriana em geral; representam tudo aquilo que a mulher vitoriana não deve ser nem tornar-se (voluptuosa e sexualmente agressiva) pois uma sexualidade feminina descontrolada tornar-se-ia uma verdadeira ameaça para uma sociedade patriarcal, colocando os homens, ao cederem ao prazer sem freios, na posição de perderem a sua capacidade raciocinativa e assim perderem o controle⁶. Daí a necessidade não só de se lhes resistir aos seus encantos e seduções, assim como a necessidade de serem destruídas, tão perigosa que é a sua influência desestabilizadora em termos da dominância do *status quo* masculino.

Mas para além destes personagens monstruosos, há formas de monstruosidade civilizacional presentes em *Drácula* que passo a assinalar.

A Monstruosidade das contradições da modernidade

O século XIX foi um dos séculos mais extraordinários ao nível das maiores revoluções tecnocientíficas, filosóficas, materiais, políticas, sociais e religiosas. De algum modo, isto tudo é realçado quando comparamos a vetusta idade e as decadentes condições do castelo do Conde Drácula frente a uma Londres cheia de vida e optimismo, de progresso e de confiança nos poderes da ciência, da técnica, do engenho humano, em resumo. Mas todas estas mudanças provocaram um verdadeiro cataclismo no sistema de crenças, convicções e tradições que sustentava a sociedade vitoriana. Basta lembrar John Stuart Mill e a sua esperança que o utilitarismo pudesse transformar-se num novo cimento moral, social e político num mundo onde a religião e as tradições estavam em decadência e desacreditadas; assim como as convulsões filosófico-religiosas provocadas pela teoria da evolução das espécies de Darwin; ou as perniciosas consequências sociais, em termos urbanísticos, de saúde pública e políticos da Revolução Industrial; ou ainda, a deriva conservadora, políti-

camente falando, que resultou do pós-guerras napoleónicas e das posteriores revoluções políticas, um pouco por toda a Europa; não esquecendo também o crescente agnosticismo e mesmo ateísmo, em muitos sectores da sociedade vitoriana, a par do aparecimento e proliferação de novos movimentos e seitas religiosos; ou as enormes obras de engenharia civil e naval, onde o ferro, e depois o aço, se torna omnipresente e onnipotente; e, finalmente, os avanços médicos especialmente em novel áreas, como a Psiquiatria e a preocupação com a sexualidade e o inconsciente que, em Viena, Sigmund Freud começava a esboçar. Tudo isto aparece, de uma maneira ou de outra, no romance de Bram Stoker, colocando em rota de colisão, de um modo paradoxal, dois mundos opostos: o de um passado supostamente fixo e imutável frente a um futuro em aberto mas embrulhado nas névoas do desconhecido e que é visto como ameaçador. Aliás, poder-se-ia dizer que a resistência e a tensão perante estes novos tempos e os que já se começavam a pressentir estar a chegar, poderemos encontrar materializadas na arquitectura neogótica que predominou em muitos dos edifícios desta altura: tomemos como exemplo o edifício do Parlamento Britânico, em Londres, um edifício em estilo neogótico mas construído com o melhor da ciência e da engenharia do século XIX. Nota-se ainda os avanços incríveis a nível dos meios de transporte e de comunicação, onde imperam o caminho-de-ferro, os navios a vapor, cada vez mais rápidos, assim como o telégrafo. Mas, numa outra Europa, na Transilvânia, todos estes prodígios científicos e tecnológicos não têm lugar no meio de montanhas selvagens e de difícil acesso e habitados por gente supersticiosa. Esta situação paradoxal está igualmente patente no facto de o Prof. Van Helsing, para «curar» Lucy Westenra do ataque do vampiro, ter começado por utilizar a medicina científica ocidental – contudo, sem sucesso –, pelo que precisou de se socorrer de artes e práticas de natureza sobrenatural e religiosa, mostrando uma abertura a práticas incomuns e pouco «científicas», como o testemunham, também paradoxalmente, a proliferação de sociedades mediúnicas e espiritistas na Grã-Bretanha vitoriana. Isto é, não obstante toda a suposta supremacia e eficácia de tanta tecnologia e ciência, no momento crucial o monstro é vencido não por esses meios, mas graças a «armas» e rituais aparentemente primitivos e supersticiosos que o Ocidente, de uma maneira altiva, descartava e ridicularizava.

A monstruosidade de uma religião supersticiosa e atávica

A leitura de *Drácula* numa perspectiva religiosa abre a porta a questões e a interrogações bastante interessantes. Aquilo que o romance nos sugere imediatamente é a sua leitura como uma alegoria cristã da luta do Bem contra o Mal, Mal que o Conde indubitavelmente personifica. Outra leitura nesta linha, mas salientando uma outra dimensão, é a de se apresentar o Conde Drácula como um verdadeiro Anti-Cristo. De facto, Drácula, tal como Cristo, tem poder sobre os animais, sobre as condições climatéricas, tem discípulos (por exemplo, Renfield) e, finalmente, o seu sangue garante vida e imortalidade àqueles que o comungam, embora sob o signo da perdição e da condenação eternas. Um outro dado interessante é a existência de várias «trindades» na obra: por exemplo, as três cartas que Jonathan Harker é obrigado a escrever quando prisioneiro no Castelo de Drácula; as três vampiresas; as três propostas de casamento que Lucy recebeu dos seus três pretendentes e que ela lamentou ter de escolher um pois ficaria com todos eles; e as três casas que Drácula comprou em Inglaterra. Estas várias «trindades» deixam perceber um fundo religioso na obra que é sugestivo em termos teológicos cristãos. Para além disto, são feitas várias referências a textos bíblicos, que aparecem na obra em diferentes momentos e circunstâncias, de onde é possível e legítimo concluir que os protagonistas humanos deste romance são cristãos, são dotados de fortes personalidades, que não receiam enfrentar os poderes maléficos que o Conde materializa e que, por mais incrível que seja e não obstante uma relutância inicial, acabam por aceitar e por acreditar profundamente nos símbolos e objectos católicos que vão usar contra o Conde Drácula, mesmo não sendo católicos.

De facto, não é difícil deduzir da leitura do romance que Jonathan Harker e os seus amigos ingleses são anglicanos, ou pelo menos, protestantes. Quanto a Quincey Morris, o americano, nada é explícito, mas presumir-se-á que pertencerá a algum ramo protestante norte-americano. Já no caso de Van Helsing, aqui poderíamos suspeitar que fosse católico romano, mas não sabemos ao certo. O que se sabe é que ele tem acesso a símbolos e a objectos católicos, como água benta e a hóstia consagrada, mas sem se perceber como é que os consegue. Aliás, para qualquer católico minimamente informado, a utilização de hóstias

consagradas nesta luta contra o poder demoníaco do Conde é sacrílega, é uma profanação grave, pois trata-se de um leigo a utilizar o corpo consagrado de Cristo em situações completamente irregulares. Deste modo, esta instrumentalização de objectos, sacramentos e símbolos católicos é bastante curiosa e intrigante pois trata-se de pessoas que não eram, de facto, católicos e que, como protestantes, os teriam de ver como superstições. E entre estes símbolos, sacramentos e objectos encontram-se não só a hóstia consagrada e a água benta mas também indulgências, crucifixos, rosários e o sinal da cruz, que mais parece serem usados como amuletos mágicos e não no sentido que seria próprio, adequado e ortodoxo para os católicos.

A perplexidade que a utilização e a instrumentalização de símbolos e rituais católicos provoca deve-se ao facto de, como já foi assinalado, Jonathan Harker e os seus amigos ingleses serem certamente anglicanos. A relação do anglicanismo, e de outras confissões protestantes na Grã-Bretanha de então, com o Catolicismo Romano foi sempre muito tensa e problemática durante todo o século XIX e só muito lenta e gradualmente, e depois de vencer-se uma enorme resistência, é que os católicos deixaram de ser cidadãos de 2ª classe, política, social e culturalmente falando. Para além disso, lembro novamente que o anglicanismo vitoriano detestava o que quer que fosse católico, nomeadamente relíquias e rituais, que considerava crenças supersticiosas. E esta detestação tornou-se ainda maior depois de o Movimento de Oxford ter tentado restaurar algumas tradições da igreja alta anglicana, nos anos de 1830 e 1840. Para culminar esta desconfiança em relação aos Católicos, deu-se o caso célebre de John Henry Newman: em 1841, John Henry Newman, anglicano, publica o *Tract 90*, defendendo que os *Trinta e Nove Artigos* da Igreja de Inglaterra poderiam ser reconciliados com a doutrina católica romana, o que provocou um enorme escândalo, celeuma e furor. Na sequência deste e outros textos, muitos notáveis intelectuais e clérigos anglicanos converteram-se ao Catolicismo Romano, aqui notabilizando-se, de longe, Newman (1801-1890), que seria recebido na Igreja Católica em 1846 e que, em 1879, receberia o chapéu cardinalício.

No meio desta luta contra Drácula destaca-se de longe um estrangeiro acerca de quem não conhecemos a sua verdadeira afiliação religiosa: o Prof. Abraham Van Helsing.

Acerca deste personagem, destaco três coisas: primeiro, é curioso que Van Helsing tenha como nome próprio «Abraão», o pai dos crentes das três religiões monoteístas, o que me leva a supor que com este nome Bram Stoker pretendia fazer de Van Helsing o elo de ligação ecuménico entre diferentes denominações cristãs; em segundo lugar, este é o nome próprio do autor do romance – ver-se-ia Bram Stoker também imbuído de algum espírito missionário e salvífico? –; e, em terceiro lugar, ao longo de todo o romance, Van Helsing surge-nos não só investido de um fervor religioso quase fanático, assim como que revestido de uma autoridade indiscutível, própria de um mestre, que orienta e comanda a todos nesta luta contra o poder das Trevas. Quanto aos meios que Van Helsing irá usar para combater o Conde Drácula, estes não são totalmente ortodoxos, catolicamente falando, pois uns são derivados do folclore e das superstições existentes acerca dos vampiros (alhos e estacas, por exemplo) – o que um católico devoto e elucidado naturalmente não aceitaria –, enquanto os outros foi-os buscar a símbolos religiosos típicos do Catolicismo Romano, como já assinalai. Tendo como pano de fundo todas estas considerações, poderíamos então interrogarmo-nos acerca do que pretendia Bram Stoker com a utilização de símbolos, de crenças e de rituais pretensamente católicos. Sabemos que Bram Stoker fora baptizado e era membro da Igreja da Irlanda, o ramo irlandês da Igreja Anglicana e que foi criado como um anglo-irlandês. Sendo então anglicano, e nesse contexto polémico e tenso em que o Catolicismo Romano existia na Grã-Bretanha de então, o que pretendia, de facto, Bram Stoker com a utilização desses símbolos? Ridicularizar o Catolicismo Romano? Ou colocar em xeque o Anglicanismo? Ou ambas as coisas?

Por outro lado, existe no romance uma curiosa zona de indefinição geográfico-religiosa: quando Jonathan Harker viaja pela Europa de Leste, essas zonas orientais da Europa tinham, ontem como hoje, como religião principal o Cristianismo Ortodoxo. Mas, se não me engano, em nenhum momento do romance este ramo do Cristianismo é alguma vez mencionado. E porque não menciona o Cristianismo Ortodoxo que predominava nas regiões de onde o Conde era natural e por onde Jonathan Parker passou? Certamente que não seria por desconhecimento. Júlio Verne (1850-1893), em *Le Château des Carpathes* (1892), identifica inequivocamente, em duas passagens, o Cristianismo Ortodoxo como

religião dessa parte da Europa (Verne, 2015, p. 25 e 140). E Bram Stoker, que tanto leu e tantas notas tirou sobre essa região europeia, não podia de todo ignorá-lo. Por outro lado, quando Jonathan Harker consegue fugir do Castelo do Conde e é hospitalizado, é-o num hospital católico, pois quando ainda estava internado no hospital e quis casar com Mina, as religiosas tiveram de arranjar um clérigo anglicano na Legação Britânica. Assim, pode-se constatar em *Drácula* que Bram Stoker não diferencia nem discrimina, quando a acção decorre na Europa Oriental, o cristianismo ortodoxo do cristianismo católico. E ainda em relação a espaços, não deixa de ser interessante constatar que Drácula, no seu castelo da Transilvânia, tem o seu «quarto de dormir» numa cripta, supostamente um espaço que teve de ser abençoado e santificado, mas agora transformado em sede do Mal, assim como, em Inglaterra, numa das propriedades compradas pelo Conde, este utiliza uma igreja ou capela abandonada para repousar. Não será tudo isto um modo alegórico e subtil de Bram Stoker dizer ao mundo, *avant la lettre* nietzscheana, que Deus está morto e já não vive entre nós?

Qual seria o entendimento e a relação de Bram Stoker com o catolicismo romano? Bram Stoker, como anglo-irlandês que nasceu e cresceu numa Irlanda esmagadoramente católica, não poderia desconhecer o que era e como eram as doutrinas, as práticas e os rituais católicos. Seria Bram Stoker um admirador envergonhado do Catolicismo Romano? Sabemos que durante o século XIX, pelo menos para alguns anglicanos britânicos, os rituais e a liturgia do Catolicismo Romano exerciam um fascínio muito especial. Era o caso de Oscar Wilde, seu conterrâneo, que se dizia profundamente atraído pelos rituais e pela arte do Catolicismo Romano e que reconhecia a forte atracção que tais rituais e arte tinham para um espírito de esteta como o seu. Esta atracção era também partilhada e reconhecida por outros seus contemporâneos, como Ruskin, W. Pater, Manning, Newman e Hopkins, tendo estes três últimos acabado por se converter à Igreja de Roma. No caso de O. Wilde, para além deste fascínio estético, havia também alguma atracção doutrinal, muito embora aqui Wilde sempre se tenha mantido crítico e reservado. Contudo, era o mesmo Wilde que dizia que “O Catolicismo é a única religião em que se pode morrer”, ou então, numa tirada tipicamente wildeana (e ele, certamente, saberia bem porquê): “A Igreja Ca-

tólica é só para santos e pecadores. Para as pessoas respeitáveis, a Igreja Anglicana serve” (*apud* Ellmann, 1987, p. 133, p. 548). Bram Stoker certamente que se via como uma pessoa respeitável. Logo, bastar-lhe-ia ser anglicano. E como membro respeitável da sociedade vitoriana londrina, com acesso aos homens e aos círculos do *establishment*, Bram Stoker só teria a perder socialmente se se manifestasse com inclinações catolicizantes. Pelo que, houvesse ou não qualquer intenção ou admiração pela Igreja de Roma, a prudência tê-lo-ia aconselhado a manter-se calado e discreto. Contudo, e apesar de tudo isto, todas estas suspeitas e interrogações parecem-me ser justificadas porque, em primeiro lugar, tendo-se preparado, investigado e estudado para a escrita de *Drácula*, Bram Stoker não podia ignorar a predominância do Cristianismo Ortodoxo nessa Europa Oriental e poderia tê-lo indicado e discriminado no texto mas não o fez; e, em segundo lugar, duvido que Bram Stoker fosse incapaz de diferenciar rituais e práticas católicas das de outros ramos do Cristianismo, uma vez que, como anglo-irlandês, estaria familiarizado com o mundo católico, dominante na sua Irlanda natal.

A Monstruosidade da «Nova Mulher», do Feminismo e das «Suffragettes»

Em *Drácula*, a expressão *New Woman* só aparece três vezes e no início do Cap. VIII, no Diário de Mina, quando aquela escreve que ela, juntamente com Lucy – já então mordida pelo Conde Drácula e fragilizada, mas sem que Mina tivesse consciência disso –, foram dar um passeio pelos arredores de Whitby até que se dirigiram a uma estalagem onde, junto a uma janela vislumbrando a baía de Robin Hood, comeram tanto que “Acredito (escreve Mina) que nós teríamos chocado a «Nova Mulher» com o nosso apetite. Os homens são mais tolerantes, abençoados sejam” (*Drácula*, 1997, p. 86). E um pouco mais à frente, comenta ainda a propósito da «Nova Mulher» que “Algumas das escritoras «Novas Mulheres» algum dia darão início à ideia de que deveria permitir-se aos homens e às mulheres verem-se a dormir uns aos outros antes de pedirem ou aceitarem casamento. Mas suponho

que a Nova Mulher não condescenderá a aceitá-lo no futuro; ela própria fará o pedido. E que belo trabalho fará com isso, também!” (p. 85-86). O tom com que Mina se refere à «Nova Mulher» não é simpático, é visivelmente crítico e é indubitável que Mina não se identifica com esse ideário. Mas, no entanto, há algumas passagens em que aquilo que ela aprende a fazer e faz, supostamente para ajudar o seu futuro marido, parecem atraí-la nesta sua aparente recusa dos ideários da «Mulher Nova» e denunciar alguma espécie de compromisso e uma compreensão mais positiva acerca do que essa «Mulher Nova» estava a querer e a exigir.

Deste modo, a personagem de Mina Harker traduz de uma maneira bem eloquente a tensão existente entre dois ideais de mulher na sociedade vitoriana. Por um lado, a mulher «anjo do lar», esposa, mãe e dona de casa, submissa ao marido, imersa em e responsável por todas as tarefas e obrigações domésticas; e, por outro lado, a «Nova Mulher», o novo ideal daquelas mulheres que lutavam pela sua independência patrimonial, jurídica, social, política, sexual e reprodutiva⁷.

Mas quem era Mina Harker? A primeira caracterização de Mina aparece subentendida na carta que esta escreve a Lucy Westerna (Cap. V, 9 de Maio). Mina é-nos apresentada como uma «assistant schoolmistress» (assistente de professora primária) e é aliás por causa do seus muitos afazeres na sua actividade profissional que Mina se desculpa por não ter escrito antes a Lucy, confessando-lhe então também os seus receios e apreensões por estar sem cartas de Jonathan há já algum tempo. Um outro aspecto interessante desta personagem é que ela revela que também tem ajudado o seu noivo nos seus estudos⁸. E nesta ordem de ideias, Mina confessa depois que tem praticado na máquina de escrever e aprendido stenografia para poder ajudar mais eficaz e eficientemente a Jonathan no seu trabalho como solicitador. Embora Mina não seja secretária, as suas capacidades e conhecimentos de dactilografia colocam-na curiosamente num terreno algo subversivo como «não-doméstica», aqui mais uma vez notando-se esta tensão entre estes dois ideais opostos acerca do papel e lugar da mulher. Assim, encontramos uma Mina que, por um lado, se entende como uma mulher submissa ao seu futuro marido mas que, por outro, parece não querer abdicar dos meios modernos ao dispor de mulheres emancipadas, embora com a «desculpa» de se

poder habilitar a melhor ajudar Jonathan. E continua desabafando que pretende também manter um Diário como o seu noivo Jonathan mantém um *Journal* das suas viagens no estrangeiro (cf. *Drácula*, 1997, p. 55). De novo, e embora mantendo-se sempre dentro dos limites que as mulheres vitorianas supostamente deviam respeitar, diz que pretende fazer o que as mulheres jornalistas fazem: entrevistar, descrever e tentar recordar conversas. E assim, podemos concluir que esta personagem feminina, central em todo o romance, parece continuar o seu «namoro» com as novas profissões e tecnologias, mas sem ultrapassar as fronteiras do que é social e tradicionalmente exigido às mulheres vitorianas, explicando a Lucy que o faz não por ambição pessoal, mas por autodisciplina e assim poder ajudar mais e melhor o seu futuro marido (cf. *Drácula*, 1997, p. 56).

Esta atitude de mulher forte e coadjuvante em relação ao seu marido, vamos encontrá-la em vários momentos ao longo do romance: numa carta de Mina para Lucy, Mina confessa à amiga que, tendo morrido subitamente o Sr. Hawkins e tendo este deixado tudo, inclusive a firma de Solicitadoria, a Jonathan, este receia ser incapaz de responder adequadamente às novas responsabilidades que tem sobre os ombros. Mas Mina diz ter animado o marido e que “a *minha* crença *nele* ajuda-o a ele ter acreditar nele mesmo” (*Drácula*, 1997, p. 143). Mas não deixa de ser interessante e revelador a seguinte confissão de Mina à sua amiga em que lhe revela que ela está preocupada com tudo o que o marido passou na Transilvânia, que o debilitou bastante, e embora tente parecer forte aos olhos do marido, este esforço está a desgastá-la e ela só tem Lucy com quem desabafar (*idem*).

Mina é também uma mulher interessante num outro aspecto: depois de surpreendida e estupefacta com a situação de Lucy, já afectada e infectada de vampirismo, mas desconhecendo ainda a causa da «doença» de Lucy, e estando também surpreendida e perplexa perante alguns comportamentos estranhos e bizarros do marido, Jonathan, para manter a promessa de nada esconderem um do outro, deu-lhe a ler as suas notas estenografadas das suas «aventuras» na Transilvânia e no Castelo do Conde Drácula. A primeira reacção dela é duvidar da realidade e da verdade de tudo o que leu por tão estranho e esquisito que tudo aquilo era. Mas apesar de toda esta estranheza, Mina confessa *acreditar* no que leu. Depois de conhecer o Prof. Van Helsing, a pedido dele, vai dactilografar os apontamentos

estenográficos de Jonathan para os poder tornar acessíveis a outros (cf. *Drácula*, p. 161). Mina acredita piamente no marido apesar dos seus comportamentos estranhos. E quando finalmente Van Helsing a faz perceber o porquê do estado do marido, e de Lucy também, Mina percebe que a sua confiança em Jonathan tinha sido acertada. Van Helsing perante esta atitude de Mina desabafa que embora haja escuridão na vida, Mina é um foco de luz (p. 165) e fica contente por constatar que ainda há boas mulheres capazes de trazer a felicidade aos outros e às crianças que virão (p. 166). Embora Mina tenha inicialmente contactado e falado com Van Helsing sem informar o marido, depois de esclarecida sobre todos os porquês do que se passava com o marido e com Lucy, Mina conta ao marido acerca dos seus contactos com Van Helsing, que conhecera na sequência da morte de Lucy, e que este lhe explicara tudo o que terrível ele tinha passado e quanto isso o havia afectado. E que sabia agora que tudo o que o marido passara era mesmo verdade. Esta revelação parece ter feito dele um homem novo pois antes tudo aquilo que passara o deixara impotente, às escuras e sem confiança, mas agora recomeçou a acreditar em si, nos seus sentidos e que o que vira e experienciara fora mesmo real (p. 168). É então aqui que Van Helsing, depois de dizer a Jonathan quão abençoado ele foi por ter casado com uma mulher como Mina, tece o seguinte encómio: Ela é uma das mulheres de Deus, modelada pela Sua própria mão para nos mostrar, aos homens e a outras mulheres, que há um céu onde podemos entrar, e que a sua luz pode existir aqui na terra. Tão verdadeira, tão doce, tão nobre, tão pouco egoísta (*egoist*) – e isto, deixe-me confessar-lhe, existe em abundância nesta época, tão céptica e egoísta (*selfish*)” (p. 168-169).

O altruísmo e a generosidade de Mina estendem-se a outros: vai dactilografar os relatos que o Dr. Seward fez para o seu fonógrafo (p. 196), faz cópias para todos os homens de tudo o que dactilografara (p. 198), sabe consolar e compreender Lorde Goldalming, que só com ela foi capaz de desabafar tudo o que sofrera com a morte e a destruição de Lucy, tendo o aristocrata chorado com a cabeça reclinada no ombro de Mina (p. 203). Mina é mesmo uma luz no meio de toda aquela escuridão e trevas que o Conde trouxera consigo. Isto repete-se quando, pouco depois, o Dr. Seward reconhece perante Mina que, desde que ela chegou, o seu Manicómio parece um lar (*home*). E Mina parece incutir paz e confian-

ça àqueles que se aproximam dela: quando Mina pediu ao médico para visitar Renfield e tendo aquele permitido, Renfield, então num momento de lucidez, comporta-se educada e cortesmente perante Mina sem, no entanto, deixar de adverti-la para que ela e o marido não ficassem a pernoitar no asilo, aqui já prenunciando que algo de horrível iria acontecer a Mina (p. 205). Numa cena seguinte, quando estão todos reunidos no asilo, os homens e Mina, e estando Seward a elogiar perante todos a prontidão de Mina e o seu trabalho de preparar as cópias dos diários para todos, Van Helsing interrompe o seu confrade e faz um tal encómio a Mina que, à luz da mentalidade daquele tempo certamente que foi e seria visto como o elogio mais extraordinário que se poderia fazer a uma senhora, mas que hoje faria qualquer mulher, e em particular uma feminista, vociferar contra Van Helsing e a acusá-lo do mais baixo e degradante machismo e patriarcalismo: “Ah! Esta maravilhosa Madame Mina! Ela tem um cérebro de homem – um cérebro que um homem deveria ter se fosse assim tão dotado – e o coração de uma mulher” (p. 208).⁹ Mas o mais surpreendente vem a seguir: é que depois deste elogio acerca de Mina conseguir conjugar em si um cérebro de homem e um coração de mulher, Van Helsing, o que deu com uma mão vai tirá-lo com a outra ao advertir que Mina não deverá participar na luta contra Drácula porque é muito arriscado e porque pode fazer-lhe mal aos nervos estando acordada, e no sono, através dos sonhos (p. 209). Mais tarde, Mina tornará a poder participar nas actividades e decisões dos seus homens e quando os momentos finais se aproximam, Mina sabendo que se os seus homens falharem ela se transformará numa vampiresa como Lucy, corajosa mas também desesperadamente, Mina diz estar preparada para acabar com a sua própria vida para evitar chegar a tal estado vampírico e assim evitará contaminar outros. Van Helsing diz-lhe que ela não se mataria, mas Mina contesta afirmando que o fará se nenhum amigo que a ame a salvar de tal dor e desespero destruindo-a, como tiveram de fazer a Lucy. Van Helsing diz-lhe esperar que nunca tenham de praticar tal «eutanásia» com ela (p. 254).

A Monstruosidade da sexualidade feminina

A dimensão erótica e sexual de *Drácula* é um dos aspectos que hoje não passam despercebidos. Porém, tanto quanto parece, este aspecto escapou aos vitorianos quando o romance foi publicado – é o que podemos deduzir das recensões críticas coevas –, sendo certo que o próprio Bram Stoker se teria horrorizado com uma leitura do seu romance nestes termos. Aliás, este tipo de literatura erótica e pornográfica, muito comum no seu tempo, chegou mesmo a ser alvo da sua invectiva, ao escrever um artigo defendendo a sua censura (*The Censorship of Fiction*, 1908), como já foi assinalado. Mas se o fez com sinceridade ou não, não sabemos. O que sabemos, de facto, é que *Drácula* é um texto que, subliminar e enviesadamente, provoca a imaginação erótica, em especial a masculina, focando a atenção em dois temas candentes, nesta altura, que era a natureza da sexualidade feminina e os movimentos de emancipação da mulher que se debatiam em várias frentes: política, patrimonial, educativa, profissional e sexual, numa sociedade que, apesar de todo o seu prodigioso avanço tecnológico e científico, continuava fossilizada, em termos de mentalidades, em rígidos padrões de comportamentos e de crenças.

A mulher vitoriana era também vítima de dois estereótipos: ou era castamente virgem e depois seria sacrificada no altar como esposa e mãe, uma verdadeira *Madonna*; ou então, estava condenada a ser uma Madalena, uma mulher perdida.¹⁰ Sintomático disto era o enorme número de prostitutas que existiam, calculando-se que, em meados do século XIX, haveria entre 50 a 80 mil prostitutas, só em Londres.

Em *Drácula*, estas tensões quer de natureza sexual, quer de abertura profissional para as mulheres, estão materializadas na personagem de Lucy – que sucumbe aos encantos hipnóticos do conde –, e em Mina – uma mulher trabalhadora, profissional, «com um cérebro de homem» como foi descrita por Van Helsing e que, embora tenha também sido seduzida por Drácula, com o seu próprio engenho, inteligência e esforço, auxiliada e auxiliando esse grupo de homens corajosos, acabou libertada do jugo vampírico com a destruição do próprio conde. Assim, poderíamos dizer que é no campo da sexualidade feminina que se verifica esta luta entre uma sexualidade domesticada pelos costumes e pelos homens

vitorianos e uma sexualidade feminina, sedutora, livre, libidinosa e voluptuosa (palavra que Stoker usa amiúde, aliás). Várias mulheres, e uns poucos homens, achavam que as mulheres tinham tanto direito, quanto os homens, a desfrutar o seu corpo e do prazer que este lhes podia proporcionar. Esta apologia do seu desejo e do seu direito ao prazer era considerado como algo não-natural, por um lado, e como pecaminoso, por outro, numa sociedade marcada por enormes tabus e restrições sexuais, pois isso representava, acima de tudo, que o homem teria não só de competir com as mulheres em pé de igualdade, sexualmente falando, como também significava que o homem teria também de aprender a trazer o prazer e a volúpia para dentro do lar, algo que ele, frequente e tradicionalmente, procurava e reservava para fora de casa, com as amantes ou num lupanar.

Lucy aparece-nos como uma mulher que se quer livre para amar e escolher o seu homem, uma jovem que lamenta não poder ficar com todos os seus três pretendentes, pois sentia-se capaz de os amar e ser amada pelos três, uma mulher que manifesta um estado de espírito e de desejo pouco convencionais, dentro dos padrões da época. Talvez por isto, é que ela se tornou presa fácil perante os encantos, o fascínio e a sedução do Conde Drácula. E é assim que, depois de mordida pelo Conde Drácula e metamorfoseando-se gradualmente numa vampiresa voluptuosa e sedenta de prazer, assistimos àquela cena em que Lucy, enferma e na cama, tenta seduzir o seu noivo, Arthur, para o morder, sendo impedida de o fazer pela intervenção rápida de Van Helsing. Depois de (não-) morta, e perante uma Lucy vampirizada cada vez mais voluptuosa – e, portanto, perigosa –, todos os homens têm de se unir para pôr termo a essa situação inaceitável, através da destruição do corpo de Lucy. Dirigindo-se todos à cripta da família, o noivo, rodeado pelos outros homens do grupo, espeta uma estaca no coração da noiva morta-viva, numa descrição tal, por parte de Bram Stocker, que lembra descaradamente a penetração sexual, com ejaculação e orgasmo. Assim penetrada, e depois de decapitada, Lucy pode finalmente descansar em paz: a ordem sexual natural das coisas foi repostada e os homens continuam a controlar o sexo e o apetite sexual femininos. E todos os esforços realizados para libertar Mina, depois de mordida pelo conde, revelam não só, e de novo, este desejo de repor as coisas na sua ordem natural – o homem é que é activo e a mulher é passiva –, como curiosamente a própria Mina,

consciente da sua situação de impureza resultante da mordedura do vampiro, colabora activamente para a sua libertação, desejando ela mesma voltar a ser aquela mulher fiel, obediente, recatada e devotada ao marido. E sem mácula.

Drácula mostra, assim, com muita clareza, a atitude ambivalente e ambígua dos homens para com as mulheres: a umas, querem-nas em casa, qual gineceu ateniense, onde podem e devem procriar com segurança, para deixar prole legítima; mas são também estes mesmos homens que querem e precisam de amásias com quem possam satisfazer, desenfreadamente e sem preconceitos, os seus desejos e instintos sexuais. Assim se compreende que Bram Stoker descreva as três vampiras e Lucy, depois de vampirizada, em ternos atractivos e voluptuosos, mas simultaneamente ameaçadores. No entanto, não deixa de ser curioso que, no *Drácula*, o Conde é sempre bem sucedido em atrair e cativar jovens mulheres, enquanto os homens, os destemidos defensores de Lucy e Mina, apesar de todos os seus esforços, nunca efectivamente as conseguiram proteger, por um lado, e por outro, o modo como os homens se relacionam quer com Lucy (mesmo o seu namorado e noivo) quer com Mina (aqui incluído o próprio marido) é de uma tal castidade e falta de paixão que surpreende e assusta ao mesmo tempo. No entanto, o conde sempre levou a melhor. Não será que Stoker, com este pormenor, não estaria a anunciar que a sexualidade feminina, no limite, era de todo incontrollável? Ou então, de que tinha medo o próprio Stoker, em relação às mulheres?

A monstruosidade da imigração

Em 1897, o ano em que *Drácula* foi publicado, o Império Britânico havia atingido o seu apogeu, estando presente nos quatro cantos do globo. Aliás é neste ano de 1897 que a Rainha Vitória comemora os seus 60 anos como monarca com celebrações que se estendem por todo o Império. E se Londres se julgava ser e era, de facto, o centro desse Império, a verdade é que o Império, como a sua Imperatriz Vitória, começava já a apresentar sinais de declínio e de perda de vitalidade, tal e qual a velha monarca que ainda viveria mais quatro

anos. As enormes possessões britânicas na Ásia, na América do Norte (Canadá), na Ásia, onde pontificava a Índia e na Oceania, se eram manancial de enormes riquezas, eram também causa de muitas dores de cabeça como o testemunham, entre outras coisas, as crescentes tentativas de autonomia em relação à metrópole e as várias sublevações indígenas em vários territórios. Por outro lado, um império tão vasto, por mais riquezas que canalizasse em direcção à capital, começava já a manifestar alguns sinais de impotência e apreensão, perante a crescente rivalidade de novos poderes emergentes, como os Estados Unidos da América e de potentados europeus, como uma Alemanha reunificada sob a batuta de Bismarck, um Império Austro-Húngaro cada vez mais rico, poderoso e culturalmente fértil, para não falarmos da eterna rival francesa e de uma Rússia czarista cada vez mais ocidentalizada e poderosa. A par destas rivalidades, o Império Britânico estava igualmente a ser ameaçado pelo aumento de imigração por parte dos mais diferentes e variados povos desse vasto império para as terras de Sua Majestade, alimentando, em alguns casos, uma reacção assaz violenta para com essas gentes vindas de culturas muito estranhas. Não nos podemos esquecer que o conde Drácula, apesar de se tratar de um aristocrata muito rico, não deixava de ser um estrangeiro, que vinha daquela parte oriental e enigmática dessa Europa esquecida, pelo que ele concita em si e para si todo o pavor e todas as apreensões que o estrangeiro, e um estrangeiro exótico, poderia exercer sobre o imaginário popular inglês.

É neste sentido que a deslocação do conde para o coração do Império, para Londres, como a de tantos outros povos, pode ser vista como uma espécie de invasão inversa: se antes foram os britânicos a invadirem, a colonizarem e a dominarem meio mundo, agora eram outros como o Conde e os colonizados que ameaçavam a velha Albion e no seu território pátrio.

E quais seriam as intenções destes imigrantes? Certamente que a intenção desta gente seria a busca de pão e trabalho, de melhores condições de vida para si e para os seus e que não pretenderiam, como o conde Drácula, minar, a partir do interior, os costumes, o modo de vida e a cultura britânica. Em *Drácula*, no entanto, este temor foi certamente exacerbado pelo facto de o Conde não só falar inglês com fluência e facilidade, como também por ser bastante interessado e conhecedor dos *modus vivendi* e *modus operandi* da sociedade e da

cultura britânicas o que, se juntarmos à sua riqueza e à sua ascendência aristocrática o seu charme hipnótico, constituíam os ingredientes necessários para confirmar que o Conde pretendia mesmo minar, a partir de dentro, o Reino de Sua Majestade. E nada melhor e mais eficaz do que começar pela impregnação de jovens mulheres britânicas, férteis, nelas procriando e reproduzindo-se. Deste modo, o Conde Drácula perpetuava o velho costume de todos os conquistadores de violarem as mulheres dos povos conquistados para que, uma vez grávidas e (quase) naturalmente relutantes em abortar, essa prole desse início a um novo povo, através de uma miscegenação forçada. E nada mais inteligente e eficaz do que começar a sua propagação a partir do centro estratégico do Império: a cidade de Londres. Lido assim, *Drácula* pode ser visto como a materialização e concretização dos medos mais profundos e recônditos da Grã-Bretanha vitoriana do *fin-de-siècle* no que diz respeito à ameaça que vem de fora, aos imigrantes.

Não obstante, não deixa de ser interessante e curioso observar dois factos em relação a quem vem de fora: em primeiro lugar, apesar de todo o poder e de todos os conhecimentos tecnocientíficos dos nativos britânicos, o personagem que ajuda a repor a ordem em terras de Sua Majestade é um velho professor holandês, um estrangeiro como o conde Drácula. Este aspecto talvez já vaticine o começo do enfraquecimento da Grã-Bretanha, enquanto potência militar e civilizacional, pois o cérebro e a inteligência por detrás de toda esta operação quasi-militar é um holandês; e, em segundo lugar, em termos de acção imediata, rápida e eficaz, vamos encontrar um destemido e energético americano, Quincey Morris. A única diferença de Quincey em relação aos outros dois estrangeiros, o Conde e Van Helsing, é que o americano é um anglófono de nascença. Mas não deixa de ser um estrangeiro, e ainda por cima será este estrangeiro que sacrificará a sua vida, em luta com o monstro, para salvar Mina e, por arrasto, toda a Grã-Bretanha. E será em memória do sacrifício deste estrangeiro, que o filho de Mina e Jonathan terá o nome de Quincey e que, *mirabile dictu*, até irá nascer no dia em que Quincey Morris morrerá (cf. *Drácula*, 1997, p. 326).

A Monstruosidade da Homossexualidade

Em 1895, Oscar Wilde, compatriota e conterrâneo de Bram Stoker, foi condenado a dois anos de trabalhos forçados, na Prisão de Reading, por prática de actos homossexuais. Cinco anos depois, em 1900, Oscar Wilde morreria, praticamente na miséria, em Paris, isolado e abandonado por tantos supostos amigos. A animosidade que o julgamento de Oscar Wilde provocou fez com que, segundo rezam as más línguas, aquando da leitura da sentença condenatória do autor d'*O Retrato de Dorian Gray*, muitos jovens ingleses, e outros não tão jovens, abandonassem a velha Albion para paragens mais tolerantes, como a França ou o Norte de África, com o receio que lhes pudesse suceder o mesmo.

Sobre Bram Stoker paira o espectro da sua orientação sexual. Para começar, parece que, depois da condenação de Wilde, Bram Stoker fez desaparecer toda a correspondência ou referências que o pudessem ligar ao seu compatriota. Por outro lado, o seu interesse e amor por Walt Whitman, um poeta homossexual americano, e os encómios que lhe faz, podem ser vistos com indicando alguma similitude de interesses e de inclinações. Nas duas cartas que enviou ao poeta de *Leaves of Grass* não é de todo impossível surpreendermos algumas manifestações e insinuações homoeróticas e percebe-se facilmente que, para Stoker, Walt Whitman era realmente admirado como um herói, viril e destemido, desbravador de caminhos nunca pisados. E de homoerótica pode ser também descrita a relação de Stoker, em alguns aspectos dúbia, com o seu empregador, o actor Henry Irving, uma outra figura de um potencial herói, como os muitos papéis heróicos que representava em palco. E, finalmente, há duas passagens no romance que não deixam, essas sim, de ser suspeitas: Quando as três jovens vampiresas pretendiam banquetear-se em Jonathan Harker, o Conde irrompe violentamente afastando-as e dizendo-lhes: «Como se atrevem a tocar-lhe, qualquer uma de vocês? Como vos atrevestes a olhar para este homem quando eu vos havia proibido? Afastem-se, digo-vos a todas! Este homem pertence-me» (*Drácula*, 1997, p. 43). As jovens reclamam com o Conde dizendo que ele não as ama e que nunca as amou, mas o conde retorquiu dizendo que sempre as amara verdadeiramente, prometendo-lhes que, quando terminar com Jonathan, elas o poderão beijar livremente. E para compen-

sá-las desta frustração, oferece-lhes uma criança para se banquetearam, para horror de Jonathan (idem). Mais tarde, noutra passagem quando, ainda no castelo, Jonathan receava que a sua morte estaria iminente às mãos, ou melhor, pela boca do famigerado conde, ele ouviu a voz do conde dizendo: «Para trás, para trás, voltem para os vossos lugares. O vosso tempo ainda não chegou. Esperem. Tenham paciência. Amanhã à noite, amanhã à noite, ele será vosso! Ouviu-se um suave e doce sussurrar de risos e, furioso, abri a porta e vi as três terríveis mulheres a lamberem os seus lábios» (p. 52). Isto é, as vampiresas poderiam banquetear-se em Jonathan mas só depois de o Conde o ter feito em primeiro lugar. Em Nota, os editores da Edição Crítica Norton lembram que «Em todas as edições britânicas, Drácula só diz: «Amanhã à noite, amanhã à noite, ele será vosso», mas na edição americana de 1899 esta frase começa com a linha: «Esta noite será meu», afirmando sem rodeios que Drácula pretende alimentar-se de Jonathan. A expunção desta frase era compreensível, pois ela conduz a um diferente romance provavelmente não publicável na Inglaterra de 1897. Talvez Stoker tenha imaginado que a América que produziu o seu herói, Walt Whitman, seria mais tolerante daqueles «homens que se alimentam doutros homens» (p. 52). Parece haver nestas duas passagens um delineamento homoerótico razoavelmente explícito. Se acrescentarmos ainda o facto de haver fortes indícios que o casamento de Stoker com Florence (*née* Balcombe), uma Dublinense como ele e que Oscar Wilde também cortejou, acabou cedo do ponto de vista sexual, e que Bram Stoker supostamente frequentava as prostitutas londrinas, tendo sido infectado com sífilis, talvez uma conclusão possível seja que Stoker era um homem que se sentia desconfortável com a sua sexualidade, que receava sentir conscientemente o que sentia, que era um homem que viveu a sua sexualidade dividida entre os dois polos, hetero e homo, situação esta que ele, de um modo ou de outro, talvez tenha procurado exorcizar escrevendo um texto onde esta sexualidade difusa, hipnótica e voluptuosa do Conde tanto parece alimentar-se de mulheres como de homens.

Seria Stoker um homossexual reprimido que se engalfinhou numa heterossexualidade descuidada só para esquecer ou matar o «homossexual» que haveria em si? Talvez. No limite, *Drácula* é um livro assustadoramente contraditório e por isso é também desestabilizador: por um lado, apresenta um monstro assustador, cruel e predador que vive

num mundo de mortos-vivos; mas, por outro, apresenta um monstro possuidor de uma capacidade e instintos sexuais poderosos, terrivelmente atractivo e fatalmente irresistível. A junção de *Eros* e de *Thanatos* de que Freud virá a falar anos depois.

A Monstruosidade da degenerescência

As teorias de Charles Darwin acerca da evolução das espécies e da selecção natural, como o mecanismo para seleccionar os mais aptos na luta pela vida, provocou uma enorme polémica em todo o mundo culto da altura, porque vinha colocar o lugar do homem na árvore da vida, não no seu pináculo, mas modestamente numa das ramificações como qualquer outro ser vivo. Inicialmente, tudo isto foi visto como sinal indicativo que o progresso era, inevitável e irrecusavelmente, uma lei da vida. Mas para os finais do século XIX, algumas teorias começaram a advogar os perigos da degenerescência racial, cultural e social dos povos civilizados. Isto é, às optimistas teorias da «evolução» começaram a surgir exemplos de «devolução». Aliás, basta olharmos para alguma da literatura deste período, como *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, ou *She* (1887) de Henry Rider Haggard (1887), ou ainda *The Time Machine* (1895) e *The Island of Dr. Moreau* de H. G. Wells, para percebermos que os receios de uma degenerescência colectiva eram grandes e de algum modo pressentidos na ficção literária. «Os receios que a moderna civilização europeia estava à beira do desastre e do declínio era aceite, pelo menos para alguns, devido à nova literatura e arte. Um escritor alemão, Max Nordau, usou linguagem científica e evolucionista para condenar muita da música e da escrita europeia do final do século XIX. O seu livro, *Degenerescência*, traduzido em 1895, atacou uma longa lista de escritores, poetas, dramaturgos, artistas e compositores, incluindo Oscar Wilde. A queda de Wilde do alto da sua fama nesse mesmo ano, quando ele foi julgado e preso por 'grande indecência', parece ilustrar a posição de Nordau».¹¹

Uma consequência lógica destas teorias degenerativas acerca da cultura e da civilização ocidentais encontraram eco nas várias doutrinas eugénicas que se começaram a

formar e a divulgar, em ambos os lados do Atlântico, levando, em alguns casos, a verdadeiras campanhas de esterilização forçada de deficientes mentais e físicos, para evitar que a espécie humana se degradasse, especialmente no mundo ocidental.

Relativamente ao poder reprodutor de Drácula, há também algumas considerações interessantes a fazer. O seu poder e força reprodutiva pode ser contrastado com o modo como os humanos, no romance, parecem estar pouco interessados e inclinados em se reproduzir. É também uma outra constante no romance a ausência de expressões apaixonadas entre casais, como entre Lucy e Lorde Godalming e entre Mina e Jonathan. As que se encontram são aquelas banais, corriqueiras e ditadas pelo decoro. Mas quando se trata do *sex appeal* do Conde, o que se verifica é que as mulheres ficam incapazes de resistir à sua sedução e os homens ficam paralisados e completamente impotentes, como na cena em que Jonathan assiste, paralisado, ao Conde a morder Mina e a rasgar o peito para aí encostar a boca de Mina para ela beber do seu sangue. Será esta ausência de calor sexual resultado da falta de paixão ou não será antes a tradução prática, na sociedade e no patriarcado vitoriano do *fin-de-siècle*, desse receio de regressão e de degenerescência que se manifesta nessa falta de intenção e de vontade reprodutoras?¹²

Deste modo, Drácula torna-se uma ameaça para a identidade nacional, não só porque quer reproduzir-se, como também porque a degenerescência tende a aumentar de geração para geração. Por outro lado, os ambientes de onde provinham estes estrangeiros e imigrantes, também eram caracterizados como sendo potencialmente perigosos para a saúde do homem branco. Assim, lembremo-nos que Jonathan, quando estava na Transilvânia, deu sinais de ter ficado afectado física e psiquicamente por causa do ambiente doentio e opressivo do castelo e do local, a ponto de ter de ser internado num hospital católico para se restabelecer e poder regressar à Grã-Bretanha depois de ter fugido do castelo, assim também o colonizador branco, quando a viver nos territórios quentes e húmidos do domínio britânico, corria o enorme risco de manifestar sinais de deterioração física e mental.

Quando vai para Inglaterra, Drácula centra inicialmente o seu ataque em Lucy e Mina, mas lembrando aos homens que essas mulheres já são dele e que através delas, eles e outros também serão. Assim, os protagonistas masculinos são confrontados com a sua

impotência para defenderem as suas mulheres e isto pode ser lido como um ataque à masculinidade britânica sem a qual eles serão incapazes de defender o Império. Mas lembra-se também que as mulheres britânicas são elas próprias vítimas da colonização masculina para que utilizassem as suas virtudes «femininas» de gentileza e passividade em casa, constatando-se assim uma dupla opressão: a das mulheres e a dos territórios colonizados. E se as mulheres deixassem de ser colonizadas, assim também deixariam de o ser todos os territórios.

A monstruosidade do psiquismo humano

A psicologia moderna e a psiquiatria nasceram em finais do século XIX. A confiança na capacidade da ciência em compreender a mente humana, como já conseguira, com sucesso, compreender e controlar o mundo natural físico, estava em notável crescendo e *Drácula* traduz essa confiança optimista no poder da ciência médica em geral, e dentro da medicina, da psiquiatria, em particular, e da própria psicologia. Para além disso, uma outra nova ciência estava em constituição: a criminologia. E Bram Stoker, pretendendo escrever um romance o mais contemporâneo possível, não se esqueceu de mencionar todos estes novos saberes e autores.

Em relação à criminologia, aparece mencionado o nome de Cesare Lombroso (1836-1909), o pai da criminologia moderna, que acreditava que na espécie humana existe o tipo criminal nato. Menciona também Max Nordau (1849-1923), médico, romancista e dirigente sionista, que procurou demonstrar a existência de uma relação entre o génio e a degeneração moral. Nos comentários que são feitos a propósito da mente criminosa de Drácula todos eles apontam para uma concepção da mente criminosa onde está presente uma posição determinista e inata e onde a própria fisiologia e fisionomia deixariam transparecer essa dimensão física e genética do tipo criminoso (cf. Arias, in *Drácula*, p. 407). O hipnotismo está também presente quando Van Helsing hipnotiza Mina Harker para entrar em contacto telepático com o conde Drácula, e assim poderem localizá-lo na

sua viagem de regresso à Transilvânia. O nome de Charcot aparece, assim como o nome de outros médicos como Burton-Sanderson e David Ferrier (*ibidem*, p. 233). E neste ar de contemporaneidade que a obra pretende conseguir, não faltam também as transfusões de sangue, muito embora ainda fossem desconhecidos nessa altura os diferentes grupos sanguíneos, pelo que, muito provavelmente, tais transfusões entre Lucy e os corajosos homens do grupo teriam acabado por matar doadores e receptora (*ibidem*, p. 156).

Mas para além deste perigo e ameaça exteriores, que estão representados nestes males físicos, orgânicos, há um outro perigo mais insidioso e difícil de tratar e de controlar: uma mente humana doente. O melhor exemplar desta malignidade é Renfield, o doente que o Dr. Seward estava a tentar tratar e que era diariamente uma verdadeira «caixinha de surpresas» para este psiquiatra pois alternava entre períodos de quase perfeita sanidade e outros de extrema violência. Este doente vivia obcecado com uma ideia fixa, a procura de um princípio ou força vital que ele procurava alimentando-se de seres vivos: começou por alimentar-se de moscas, depois usava as moscas para apanhar aranhas, as aranhas para apanhar pássaros e querendo mesmo alimentar-se de gatinhos. Só tardiamente, depois de o Dr. Seward perceber a natureza e intenções do Conde Drácula, é que ele relaciona alguns dos comportamentos mais alucinados de Renfield com a presença do Conde nas proximidades. Renfield fala do «mestre» que o vem salvar, tentando evadir-se do asilo e será também Renfield que avisará o Dr. Seward e Van Helsing que o Conde já visitara e possuía Mina.

Ainda dentro da psiquiatria e da psicologia temos ainda de lembrar que Sigmund Freud começou a publicar os seus estudos sobre a sexualidade humana e o inconsciente em 1895 e como ele outros investigadores da mente humana estavam cada vez mais convencidos que a mesma era um lugar muito mais sombrio e misterioso do que se vulgarmente se supunha. Os métodos inovadores do Dr. Seward, no seu asilo psiquiátrico, são o testemunho desta procura de contemporaneidade do texto de Bram Stoker, assim como os do Prof. Van Helsing na leitura que faz da mente e comportamento patológicos de Drácula.

A monstruosidade das drogas e das infecções

Outras leituras apontam para o vampirismo como se tratando de uma forma de adição: o consumo de álcool, o consumo de ópio e de cocaína, o uso e abuso do láudano (uma mistura de ópio e álcool) para combater as dores de cabeça, eram também uma realidade a que Bram Stoker não estaria alheio, especialmente ele, um homem que vivia no mundo do teatro e do espectáculo.

Alguns críticos literários, como Susan Zieger, descreveram o vampirismo como sendo o mesmo que a adição. De facto, poder-se-ia dizer que os vampiros estão “viciados” em sangue – eles podem não *desejar* alimentarem-se com sangue humano, mas são fisicamente compelidos a fazê-lo.

A adição era um assunto quente na Grã-Bretanha dos finais do século XIX – ela tinha acabado de ser, recentemente, definida como uma condição física. Antes, os médicos costumavam ver os sintomas de abstenção dos doentes que tinham tomado láudano (uma mistura de ópio e álcool) para as dores de cabeça e simplesmente receitavam mais láudano. Tendo em conta o interesse de Stoker em manter tudo em relação a *Drácula* como bastante contemporâneo e actual, ler *Drácula* como uma alegoria acerca da adição parece ser bastante plausível.¹³

Finalmente, e ainda ligado ao mundo da medicina, temos a preocupação dos intervenientes quanto à actividade infecciosa do conde Drácula. Isto leva-nos a interrogarmos-nos até que ponto *Drácula* não é uma alegoria acerca do medo de novas e velhas doenças infecto-contagiosas, especialmente quando se suspeita que o próprio Bram Stoker sofresse de sífilis terciária e sabemos que a sífilis era uma doença com uma forte incidência em Londres, devido à intensa prostituição feminina aí existente. No entanto, se é verdade que o século XIX britânico foi conhecendo alguma legislação que procurava, supostamente, a defesa da mulher, a verdade é que parte dessa legislação acabou por discriminar ainda mais as mulheres. Foi o que aconteceu com o *Contagious Disease Act*, de 1864, 1866 e 1869. A *Lei das Doenças Contagiosas* visava pôr termo à proliferação das doenças infecciosas nas forças

armadas. Para isso, exigia-se o exame e a hospitalização compulsiva das prostitutas, ou quem supostamente o fosse, mas deixava os «clientes» sem sanções. Estas leis conheceram o seu fim em 1886, em grande parte graças à acção de mulheres como Elizabeth Wolstenholm-Elmy e Josephine Butler (cf. Thomas, 1994, p. 239) exactamente devido a esta discrepância legal. As doenças infecto-contagiosas, como a cólera e as doenças sexualmente transmissíveis, eram uma preocupação constante de saúde pública para as autoridades sanitárias vitorianas, tendo em conta não só o facto de milhares de pessoas ainda viverem em condições de habitabilidade e sanitárias muito deficientes e precárias assim como a existência de várias doenças venéreas que a prática da prostituição alimentava.

Considera-se que para a difusão ou propagação das doenças infecto-contagiosas é necessária a conjugação destes quatro factores: crescimento da população, viagens, megacidades e mudanças climáticas. Estas quatro condições observavam-se indubitavelmente na capital britânica: a população nas Ilhas britânicas passou de perto de 12 milhões em 1800 para 38 milhões em 1900, havendo um excesso de mulheres que variava entre o milhão e os dois milhões (cf. Thomas, 1994, p. 239); as viagens estavam facilitadas como nunca se vira antes, com o aparecimento e alargamento do caminho-de-ferro, em particular e com os navios a vapor; Londres era a maior cidade do mundo: um milhão de habitantes em 1800 e 2.500.000 em 1900; as mudanças climáticas foram acontecendo não só como resultado da gigantesca industrialização resultante da queima de carvão (o *smog* londrino, mistura de *smoke* e *fog*), assim como a que resultou de desastres naturais, como a violenta explosão vulcânica do Krakatoa em 1883, nas então Índias Orientais Holandesas, hoje Indonésia, que provocou um inverno vulcânico a nível mundial, com a descida das temperaturas numa média de 1,2° durante cinco anos. É espantoso como *Drácula*, deste modo, pode ser lido como uma manifestação inconsciente, da parte de Bram Stoker, do receio e pavor de infecções fatais, ao mesmo tempo pré-anunciando as pandemias que aconteceriam no século seguinte, destacando-se aqui a Gripe Espanhola, a Sida, as várias gripes asiáticas e o ébola. Contudo, não era só a sífilis e outras doenças sexualmente transmitidas que preocupavam as autoridades sanitárias britânicas. A luta contra a cólera em Londres, por exemplo, é um caso dramático, mas paradigmático, de como a resistência de

concepções erradas acerca da sua transmissão pelo *miasma* – «vapores» que provinham da terra e de dejectos –, impediu a resolução dos vários surtos de cólera que atingiram a capital britânica durante todo o século XIX. Nesta luta, inicialmente inglória, distinguiu-se o médico John Snow. Este, apesar de ter conseguido provar com estatísticas e outros estudos que a cólera se propagava pela água contaminada, não conseguiu vencer a «cegueira» das autoridades sanitárias de então que mantinham a sua crença «inabalável» nesse misterioso *miasma*. E milhares de vidas se perderam, só em Londres, por se terem recusado a atender aos estudos pioneiros desse médico (cf. Cadbury, 2004, p. 155-197).

A Monstruosidade de um progresso assustador

Ian Mortimer escreveu que «Só estando nus no meio da selva é que escaparíamos ao século XIX» (2014, p. 224). Por muito inacreditável que pareça, este historiador tem toda a razão, pois «O século XIX foi o século da invenção, mais ainda do que o século XX» (p. 225). Só que nós hoje, de tão habituados que estamos a todas as comodidades tão aparentemente simples como água potável e corrente em casa e electricidade, não temos nem a percepção nem a consciência de quão revolucionário e transformador foi o século XIX em termos de mudanças profundas e radicais no modo e na qualidade de vida das pessoas. Segue-se aqui uma lista com algumas das mais espantosas, e também aparentemente as mais simples, invenções do século XIX: os comboios, os metropolitanos, os autocarros, o motor a combustão, as gravações sonoras, a lâmpada eléctrica, a tampa das banheiras, o autoclismo e a sanita, o papel barato, a ordem das letras na máquina de escrever (e no computador hoje), o relógio de pulso, os jeans e o sutiãs, as torradeiras eléctricas, as ventoinhas, as máquinas de costura, as chaleiras, os fogões a gás, a iluminação pública e doméstica a gás e depois a electricidade, a comida enlatada, a metralhadora, o carro, o cinema, o submarino o motor eléctrico (p. 225).

Em *Drácula* podemos encontrar, de uma maneira quase que apoteótica, a celebração deste progresso científico e tecnológico, quando encontramos no texto referências à má-

quina de fotografar Kodak (a máquina portátil inventada por George Eastman, em 1888); à máquina de escrever (inventada nos EUA em 1867) ; ao fonógrafo (inventado por Thomas Edison em 1877); aos serviços postais rápidos, do telégrafo ao telegrama; aos comboios a vapor e a relativa facilidade de deslocação não só em terras de Sua Majestade como também por toda a Europa; às grandes estações de caminho-de-ferro, verdadeiras catedrais de ferro e vidro; aos barcos a vapor, fossem eles navios mercantes ou lanchas rápidas e o conhecimento pormenorizado e actualizado das suas rotas e horários; e ao metropolitano londrino. Assim como encontramos referências a publicações que o Conde Drácula possuía e que os outros também utilizaram, como os *Ordnance Survey Maps* (mapas militares); o *London Dictionary* (uma volumosa lista com os comerciantes de Londres e subúrbios); *The Red and Blue Books* (listas governamentais sobre as pessoas que estavam ao serviço ou já aposentados do Estado); *The Army and Navy Lists* (listas oficiais de todos os oficiais em serviço das forças armadas e oficiais na reserva passíveis de ser convocados); *The Law List* (o directório dos advogados profissionais); o *Bradshaw Guide* (uma anuário dos caminhos-de-ferro britânicos com os horários dos comboios, que começou a ser publicado em 1839 e só conheceu o seu término em 1961) (cf. Rogers, 2000, p. 316-318) e, para finalizar, os *Guias de Viagem Baedeker*.¹⁴

Já no século XVIII se assistira, na Grã-Bretanha, a um crescimento e progresso notáveis nas vias de comunicação por estrada e por canais, mas será no século XIX que esta explosão, nas vias de comunicação e nos meios de transporte, vai acontecer, com a construção de novos canais, mais estradas e em especial com o aparecimento do caminho-de-ferro. De todas estas invenções destaco o caminho-de-ferro não só porque é o meio mais usado pelos protagonistas humanos – pois o Conde privilegiou antes o barco e as carroças –, como pela profunda revolução que este meio de transporte acabou por provocar em toda a parte e ao longo de todo o século XIX. Era o meio de transporte preferido para todas as distâncias, porque permitia transportar mais passageiros, mais mercadorias, de modo mais económico e mais rapidamente que outros meios de transporte concorrentes. A título de exemplo, uma viagem entre Plymouth e Londres, de 215 milhas, demorava uma semana, no século XVIII, 32 horas de carruagem a cavalos, em 1822 e seis horas por

comboio, em 1883 (cf. Mortimer, 2014, p. 235). O caminho-de-ferro permitiu aproximar as várias regiões do país, quebrando o seu isolamento e facilitou a democratização das viagens para todas as classes, dado disporem de carruagens de 1ª, 2ª e 3ª classes, assim como impulsionaram o movimento de populações dos campos para as cidades. Impuseram a coincidência necessária das horas em todo o território nacional e depois no estrangeiro (os relógios tiveram de estar todos acertados em todo o país e no estrangeiro), os nomes das povoações tiveram de ser também padronizados (escrever os nomes da mesma maneira em todo o país), houve também uma homogeneidade nos próprios materiais de construção, começando a ser privilegiadas as construções em tijolo em todo o país assim como a arquitectura das próprias estações, os mais jovens começaram a viajar por todo o país e a casar com pessoas de longe e promoveram o desenvolvimento do turismo nacional e internacional. Isto é, começou a poder-se viajar longas distâncias «para negócio, por prazer, para recreação e por amor» (Mortimer, 2014, p. 235). E assim, em toda a Europa, e talvez como o exemplo mais eloquente e simbólico do caminho-de-ferro como meio de interligação e intercâmbio entre diferentes povos, tivemos a inauguração do *Orient Express*, em 1883, ligando Paris a Constantinopla. (Nos EUA, a costa leste e a costa oeste ficaram ligadas por via férrea em 1869) (cf. Mortimer, 2014, p. 332). Menciono a ligação ferroviária do *Orient Express* não só porque ela foi utilizada em *Drácula* pelos seus protagonistas, para chegarem antes do Conde Drácula à Transilvânia, como também como símbolo da ligação Ocidente-Oriente: as fronteiras físicas e mentais começavam a diluir-se lentamente.

Contudo, como todas as moedas têm dois lados, o lado negro traduziu-se em centenas de milhares de pessoas deslocadas das suas aldeias para as cidades que não conseguiram adaptar-se à vida citadina, aumentando o número de pessoas internadas nos asilos para lunáticos, como o do Dr. Seward, e muitas aldeias desertificaram-se e outras desapareceram mesmo (cf. Thomas, 1994, p. 224-225; Mortimer, 2014, p. 231-236).

Quanto às viagens marítimas, estas também foram muito importantes durante todo o século XIX. O primeiro barco a vapor inglês foi inventado por William Symington, em 1804. Em 1838, o *SS Great Western*, o maior barco a vapor e em ferro alguma vez construído, tinha como destino a ligação das duas costas do Atlântico Norte. A travessia do

Atlântico demorava, em 1838, 14.5 dias a realizar-se, 9.9 dias em 1855 e 5.5 dias em 1900 (cf. Mortimer, 2104, p. 235; Cadbury, 2004, p. 15-61). Em *Drácula*, a navegação marítima está ligada em particular ao Conde, que utiliza navios para se deslocar para Inglaterra e para depois regressar à sua terra natal, assim como dois dos protagonistas vão usar uma lancha rápida para perseguirem o barco que leva a caixa de terra com Drácula de volta ao seu Castelo, enquanto os outros dois seguiam a cavalo ao longo do rio.

As grandes metrópoles surgiram também no século XIX. Dentre todas elas, pontificava Londres. Três coisas tinham todas elas em comum: mau cheiro, edifícios sobrelotados e pedintes (cf. Mortimer, 2014, p. 240). Assim, os perigos em termos de saúde pública aumentaram exponencialmente, provocados pela falta de esgotos, ausência de água potável e corrente, pela degradação urbana e os bairros de lata, onde aumentava não só a criminalidade e as doenças infecto-contagiosas, a fome e o raquitismo, assim como as médias de vida eram aí muito mais reduzidas: por exemplo, em 1842, entre os trabalhadores de Bethnal Green, morria-se aos 16 anos; nas melhores partes de Londres, aos 45. Aliás, e muito convenientemente, acreditava-se então, pelo menos em alguns círculos, que se os pobres morriam mais cedo era por causa da imoralidade que grassava nos seus meios (cf. *ibidem*, p. 240-241). Tudo isto era sintoma de um monstro que crescia nas grandes cidades e onde as medidas de controle sanitário demoravam a chegar, criando-se verdadeiros submundos dentro de uma cidade: uma cidade limpa, arejada, saudável e razoavelmente segura para quem tinha dinheiro, e outra cidade escura, suja, estreita, criminosa e doente para os infelizes que não tinham condições económicas para saírem desses guetos.

A Monstruosidade do Imperialismo e do Colonialismo

O Imperialismo e o Colonialismo podem também ser considerados outros dois monstros, ou monstruosidades, presentes em *Drácula*. O poder militar da Grã-Bretanha assentava, no limite, na política da canhoeira: «ou cedes ou bombardeio-te», como fizeram os Ingleses a Portugal com o *Ultimatum* de 1890. Era a versão de então da *realpolitik*: manda

quem pode (*might is right*). Mas este mandar assente na força, na violência e na intimidação gera anticorpos de resistência que, mais dia menos dia, acabarão por irromper. E a Grã-Bretanha enfrentava algumas situações muito delicadas em diferentes partes do seu vastíssimo Império: na Índia, um verdadeiro continente com milhares de povos, línguas, religiões e costumes diferentes, criavam-se por vezes situações altamente explosivas, como foi o caso do Motim Indiano, de 1857, porque as autoridades militares britânicas simplesmente «esqueceram-se» que os seus soldados indianos hindus nunca oleariam as suas espingardas com gordura de vaca, nem os indianos muçulmanos oleariam as suas armas com gordura de porco. O resultado foi uma séria e grave sublevação que durou quase dois anos a controlar. Mas, igualmente grave, e às portas de casa, havia a questão da Irlanda católica: os «Paddies», como os irlandeses eram pejorativamente chamados, continuavam a ser oprimidos e subjugados pelos britânicos protestantes e a morrer à fome, como a epidemia das batatas, na década de 1840, que causou a morte de mais de um milhão de irlandeses, perante a indiferença das autoridades britânicas, assim como a emigração forçada de outro milhão especialmente para a Inglaterra e para os Estados Unidos da América. Os ressentimentos eram enormes, as reacções foram violentas, sendo vistas como legítimas pelos Irlandeses nacionalistas, mas como terroristas, pelos Ingleses. Tudo isto alimentava ainda mais o monstro da discórdia e da irreconciliação.

Assim, o Imperialismo e o Colonialismo britânicos, pela sua inépcia, pela sua cegueira e pelo seu orgulho, acabou por provocar e alimentar, por um lado, frustrações e ressentimentos que estavam gradualmente a minar o próprio Império e, por outro lado, permitiu e abriu as portas a ondas de imigração para a Grã-Bretanha. Para manterem a ordem e a segurança de bens e pessoas nas suas muitas e dispersas possessões, o Império estava a ser gradual mas consistentemente exaurido: o preço em perdas humanas e materiais começava a ser elevado e a gente disponível para o controlar e dominar era cada vez menos. De facto, os censos mostraram que quanto mais se caminhava para o final do século XIX, mais baixava a taxa de natalidade na Grã-Bretanha, exactamente quando eram precisos mais homens para manter o Império.

No caso da «Questão Irlandesa», não podemos esquecer o facto de que Bram Stoker, apesar de ser um anglo-irlandês protestante e estar bem integrado na sociedade londrina, era um irlandês muito sensível ao sofrimento das gentes da sua Ilha Esmeralda e que as suas tendências e preferências sociopolíticas liberais o deixavam ainda mais inconformado e descontente com o que se passava e se fazia, ou talvez mais correctamente, com o que *não* se fazia pela e na sua terra natal. Daqui poderemos fazer uma leitura de *Drácula* como traduzindo não tanto uma ameaça que vem de fora das Ilhas Britânicas, mas como se tratando antes de uma ameaça que vem do outro lado do Mar da Irlanda: de uma Irlanda descontente, revoltada e insurrecta. Assim, desta maneira, este romance poderia ser lido como a expressão literária, por parte de Stoker, de que o verdadeiro perigo que ameaçava o Império não vinha realmente nem do ultramar, nem de uma Europa atrasada e incivilizada, mas da ilha vizinha: de uma Irlanda (católica) revoltada, inconformada e impaciente frente a todo um conjunto de abusos e de indignidades de que foi vítima ao longo de três séculos.

Há também quem leia esta dimensão imperialista e colonial britânicas como uma alegoria à caça como um divertimento, como um desporto. Enquanto durante séculos a caça era uma prática que visava garantir a alimentação das pessoas, com o aumento da produção agrícola e pecuária, a caça passou a ser encarada com um desporto próprio daqueles que estavam aborrecidos com a vida. O facto de Drácula ter procurado criar o seu próprio império ao deslocar-se para Londres, pode ser lido como tratando-se do caso de o Conde estar já aborrecido com as limitações geográficas dos Cárpatos, alargando assim a sua área de conquista, de caça, exactamente a partir da cidade mais populosa do mundo. Por outro lado, ao mudar-se da Transilvânia, onde era muito conhecido (e temido) para uma grande metrópole, ele aí passaria despercebido por ser desconhecido. O imperialismo britânico era um aspecto muito importante para os Vitorianos e *Drácula* pode assim ser uma leitura possível desse mesmo imperialismo.¹⁵

Conclusão: o Monstro do Medo

Drácula é um romance que aproveita os dois ingredientes que, misturados com imaginação e em doses certas, conduzem e garantem a um texto agradavelmente bem escrito uma receita para o sucesso literário: em primeiro lugar, opor o Bem ao Mal numa luta feroz; e, em segundo lugar, aproveitar e explorar o medo, a emoção mais forte e poderosa que mexe com qualquer um de nós.

O medo é, de facto, a emoção humana mais forte que tem a capacidade de nos paralisar, que vive, alimenta e alimenta-se da ignorância e de estereótipos e que nos pode conduzir às reacções mais díspares, disparatadas e perigosas como matar, destruir, segregar ou rotular outras pessoas. Mas o medo é também essa emoção perante a qual outros homens, quando confrontados com ela, reagem não retirando-se cobardemente, mas enfrentando-o, cara a cara, e assim são capazes de transformar esse medo em coragem.

O medo é uma arma muito poderosa que pode ser alimentada e usada por pessoas supostamente bem-intencionadas – acreditando genuinamente que estão a fazer a coisa correcta –, (mas de boas intenções está o inferno cheio), mas que também pode ser usado e utilizado por pessoas, clara e propositadamente mal-intencionadas, como arma e instrumento para a prossecução e concretização dos seus intentos mais escusos. O medo é o que explica, aglutina e fomenta todo um conjunto de comportamentos, atitudes e decisões que acabarão por manipular uns, destruir outros e causar a infelicidade e a miséria a todos. O medo do desconhecido, o medo do outro enquanto estranho, o medo que resulta em covardia e em inacção ou omissão, são todos diferentes rostos do medo que nos aparece na configuração de um monstro umas vezes cruel, outras vezes paralisante e outras vezes ainda como potencialmente mortífero.

A matéria-prima da filosofia e da literatura é o que se costuma chamar de natureza humana. Mas não podemos esquecer que a natureza humana é multímoda, diversa e maleável e foi essa natureza humana que inspirou e alimentou os trágicos gregos, as comédias de Aristófanes, as máximas e os epigramas de Marcial, Epicuro, Marco Aurélio, Francis Bacon, Montaigne, La Rochefoucauld, Emerson atc., assim como muitas obras literárias e

filosóficas que só foram (e são possíveis) porque podemos pensar o homem para além da sua circunstancialidade espaço-temporal. Certamente que o espaço e o tempo condicionam o homem, dão diferentes tonalidades e matizes às nossas reacções perante o mundo, os outros e nós próprios, explicam a relatividade dos costumes e das tradições que dão cor e vida à diversificada experiência humana. Mas há algumas constantes na natureza humana que nos permitem generalizar padrões de comportamento, tipos de personalidade, modos semelhantes de reacção aos acontecimentos e é isso que nos permite falar de «natureza humana», não entendida como algo fixo, estático e determinístico, mas como algo moldável e maleável, embora com as limitações naturais inerentes ao próprio material. No entanto, arriscaria escrever que não que existe *uma* natureza humana nem que existe *a* natureza humana, mas antes que existe simplesmente «natureza humana», sem artigo definido ou indefinido. Ou então, talvez mais simples e correctamente, deveríamos falar de *condição humana*. E é ao falar desta «condição humana», e de tudo o que esta mesma condição humana permite acontecer, que podemos ser tentados a vê-la, numa leitura algo balzaquiana, como se tratando também (ou antes?) de uma *comédie humaine*. Pois olhando retrospectivamente para o que fizemos e fazemos impulsionados pelo medo do desconhecido, no fundo tudo parece mais não ser do que uma verdadeira comédia, ou até uma tragicomédia, de que nos podemos agora rir, mas que foi, tem sido e continua a ser causa, razão e motivo de sofrimento para muitos outros. Um olhar, ainda que meio distraído e só concentrado nestes últimos cento e cinquenta anos, mostra claramente que o uso e o abuso do medo por poderes estabelecidos, sejam eles políticos, religiosos ou sociais, continua a ser um perigo bem actual, afectando muitas áreas da vida individual e comunitária. No entanto, está nas nossas mãos e é responsabilidade nossa pormos fim a esse estado de coisas e de fazermos dessa condição humana um espaço para o bem.

E quanto aos monstros? Todos temos os nossos monstros: os monstros «particulares» da história e experiência de vida de cada um, os monstros em que nos podemos tornar para os outros, os monstros que os outros podem ser para nós e uma civilização que se pode tornar perigosamente monstruosa. Mas continua nas nossas mãos, dependente da nossa inteligência e vontade, controlá-los ou deixá-los perigosamente à solta. Porque

monstros sempre os teremos entre nós. Pelo que, assim, o importante agora é que estejamos atentos e tenhamos a coragem de enfrentar e confrontar todos esses monstros pessoais, os dos outros e os civilizacionais, e não esquecermos que eles não são invencíveis nem indestrutíveis. Para isso, temos de utilizar todas as armas ao nosso dispor: o conhecimento científico e o conhecimento de todos os outros saberes humanos, o auto e heteroconhecimento, sustentados através de uma discussão interpessoal clara, racional, razoável e lúcida. E é neste sentido que a construção narrativa de *Drácula*, a várias vozes e a várias mãos, poderá ser indicadora de uma possível estratégia para enfrentar qualquer situação que crie ou suscite medo, porque através da cooperação corajosa, inteligente e racional de todos os intervenientes, todos e cada um, à sua medida e dentro das suas possibilidades e capacidades, podem contribuir para desenhar estratégias de luta, com tarefas e objectivos diferentes, deste modo permitindo uma acção corajosa, mutuamente suportada e apoiada, e assim capaz de enfrentar os seus medos e os dos outros e lutar com coragem frente a qualquer perigo assustador e amedrontante que apareça. Foi essa a táctica utilizada pelos «heróis» do romance: conhecimento do inimigo, seus pontos fortes e fracos, sua história e *modus operandi*; quais as armas eficazes disponíveis para o enfrentar; utilização de todos os conhecimentos históricos e científicos e do melhor que a técnica pôs ao nosso dispor para melhor lidar com o inimigo; divisão de tarefas consoante as capacidades de cada um; confiança e franqueza entre todos; troca e distribuição atempada de informações relevantes. Em resumo, uma cooperação concertada, responsável e racional, para se poder evitar ou, no mínimo, atenuar os males que o medo pode provocar e criar em todos nós.

A única coisa que parece destoar e pode confundir neste romance é a mistura do sobrenatural e do natural, é a tentativa de cientificização do que não é cientificável, porque não é, de todo, mensurável: o sobrenatural. Mas é exactamente aqui que este romance mostra a sua ligação à contemporaneidade pois, ontem como hoje, vivemos numa época altamente científica e cientificizada mas, ao mesmo tempo, é uma época em que as pessoas continuam a acreditar em mediunidade, em medicinas alternativas, no espiritismo, em auras, anjos e toda uma panóplia de credices tão opostas e até contraditórias com o *ethos* científico e tecnológico actual que não podemos deixar de nos interrogarmos como é isto

ainda possível hoje. Deste modo, *Drácula* acaba por ser um romance perfeitamente actual, revelador das nossas próprias contradições e as dos nossos tempos e do nosso modo de vida. É por isso que é já um clássico moderno.

ANEXO

Dois castelos, dois autores, duas mundividências: *O Castelo dos Cárpatos* de Jules Verne e *Drácula* de Bram Stoker

A acção de *O Castelo dos Cárpatos* de Jules Verne decorre, como o próprio título indica, na região montanhosa dos Cárpatos, na zona da Transilvânia, junto a uma aldeia chamada Werst. Perto desta aldeia havia um burgo onde se localizava um castelo em ruínas pertencente a uma antiga e nobre família da região, cujo último descendente, o Barão Rodolfo de Gortz, havia desaparecido há já algum tempo. A história começa quando um pastor dessa aldeia compra a um feirante itinerante um óculo. Com este instrumento, o pastor, chamado Frik, vê fumo a sair de uma chaminé no torreão do velho castelo, supostamente abandonado. Chegado à aldeia, relata o que viu e embora os seus habitantes e autoridades locais estivessem inicialmente bastante cépticos em relação ao que o pastor dissera ter visto, a verdade é que todas as dúvidas caem por terra quando todos puderam verificar, através do óculo, que saía mesmo fumo desse torreão. No entanto, enquanto quase todos comentavam que esse fenómeno só poderia acontecer devido à intervenção de seres sobrenaturais, avançando cada um com as suas hipóteses (demónios, espíritos, génios malfazejos, vampiros, almas penadas, fantasmas, etc.), um jovem guarda florestal, de seu nome Nic Deck, defendia quase *a solo* ter de haver uma explicação natural e racional para o que se estava a ver e decide ir verificar o que se estaria, de facto, a passar nesse velho castelo. Acompanhado pelo Dr. Patak, um enfermeiro militar reformado que passava por médico, põem-se a caminho. Ao chegar às ruínas do castelo, tenta entrar no castelo pela zona da

ponte levadiça (que estava levantada) mas ao escalar e colocar as mãos nas correntes metálicas é projectado, inconsciente, para o fosso onde o Dr. Patak ficara à sua espera. Depois de salvos por um outro grupo que foi atrás deles e regressados à aldeia, a projecção e desmaio de Nic Deck são vistos como o resultado da intervenção de forças malévolas.

Entretanto chega à aldeia um jovem aristocata, o Conde Franz de Télek, com o seu mordomo/guarda-costas, Rotzko. Ao ouvir tais histórias, o jovem conde diz não acreditar em nada de sobrenatural, para surpresa e desconforto dos habitantes locais. Neste ponto, a narração passa a explicar a história do jovem Conde Franz: também herdeiro de uma velha e prestigiada família romena aristocrática, da Valáquia, um melómano que passou vários anos em Itália acompanhando as deslocações de uma *diva*, de seu nome Stilla, pelas principais óperas italianas. Depois de ultrapassados vários obstáculos e dificuldades o jovem conde consegue aproximar-se da *diva*, apaixonam-se e marcam casamento, significando isto que ela irá deixar os palcos definitivamente. No entanto, nestas deambulações do *bello canto*, há um outro personagem que também segue fervorosamente a cantora, sempre de longe, que é o Barão Rodolfo de Gortz, sempre acompanhado por um personagem algo sinistro e estranho, de nome Orfanik, uma espécie de cientista e inventor. Na sua última actuação no San-Carlo de Nápoles, La Stilla, na ária final, morre subitamente, tal e qual a heroína que representava, ficando o jovem conde totalmente destroçado. E no dia do enterro da *diva*, o jovem Conde recebe uma lacónica carta assinada pelo Barão de Gortz, culpando-o pelo falecimento da *diva* e ameaçando-o de morte.

Regressamos de novo à aldeia de Werst. Na estalagem da aldeia, onde era costume as pessoas reuniram-se para tomarem decisões acerca da vida comunitária, o conde afirma, perante os responsáveis da aldeia, estar convencido que não existem seres sobrenaturais malfazejos ou benfazejos e que tudo terá de ter necessariamente uma explicação e causas naturais. Entretanto, ficou a saber que o castelo pertencia ao Barão de Gortz, que as pessoas pensavam estar morto, mas que ele vira bem vivo em Nápoles há cinco anos. Depois de todos terem abandonado a estalagem do Rei Matias, propriedade de um judeu chamado Jonas, o jovem conde dormita e nesse dormir pareceu-lhe ter ouvido a voz da sua amada cantora de ópera. Como havia prometido às gentes daquela aldeia dirigir-se à

cidade principal vizinha para avisar a polícia local para que fosse ver o que se passaria no velho castelo – pois o conde estava convencido que este estaria ocupado por assaltantes que, aproveitando-se da credulidade das pessoas em fantasmas e seres sobrenaturais, julgar-se-iam assim aí protegidos –, pôs-se a caminho dessa cidade. Mas curioso e intrigado pelo facto de o castelo pertencer ao Barão de Gortz, decide fazer um desvio pelo castelo. Ao aproximar-se com Rotzko das muralhas do castelo, vêem ambos a figura de La Stilla, de braços abertos, como que chamando-os. Convencido que ela estaria viva e prisioneira do Barão de Gortz, decide avançar sozinho para a libertar enquanto Rotzko iria à cidade chamar a polícia para tomarem o castelo de assalto. Depois de várias peripécias, consegue entrar mas é aprisionado numa cripta. Conseguindo fugir, assiste, escondido, a uma conversa entre o Barão e Orfanik em que o Barão pergunta se estava tudo pronto para fazer explodir o castelo assim que chegasse a polícia. Respondendo Orfanik positivamente, o Barão manda-o embora dizendo que iria pernoitar uma última vez no castelo e ouvir La Stilla cantar e que depois se encontrariam em Bistriz. Depois de mais umas peripécias o jovem Conde consegue finalmente chegar à sala onde estava o Barão, ouve a voz da sua amada, isto fortalecendo-o na sua determinação de a salvar. Confrontando o Barão, lutam os dois e nessa luta parte-se um espelho desaparecendo assim a imagem de La Stilla. O Barão consegue escapar, e na fuga, de longe, Rotzko dispara contra o Barão acertando numa caixa que ele transportava com uns rolos metálicos. Perante a destruição dessa caixa com os seus rolos, o Barão desesperadamente acciona os explosivos, provocando a derrocada do castelo. O Barão morre soterrado nos destroços. O jovem Conde conseguiu evitar ser soterrado por causa de um arco de pedra que o protegeu de ser esmagado. Mais tarde, o Barão é respeitosamente enterrado na aldeia e o jovem conde, tendo perdido a razão, regressa ao seu castelo onde é tratado por Rotzko. Orfanik é apanhado e é preso. É então que surge, pela boca de Orfanik, a explicação bastante natural e demasiadamente humana para todos estes fenómenos e acontecimentos aparentemente tão prodigiosamente sobrenaturais.

O Barão conheceu Orfanik quando este cientista estava desacreditado por todos e na miséria. Prometeu-lhe todos os meios para desenvolver e aperfeiçoar as suas descobertas e tecnologias na condição de só o Barão as poder utilizar. E assim, desenvolvendo tecno-

logias de instrumentação eléctrica, de comunicação telefónica, de fonógrafos e de óptica, refugiaram-se no velho castelo do Barão. E com a utilização desses apetrechos eléctricos, sonoros e ópticos criaram a ilusão que o castelo estaria ocupado por seres sobrenaturais malévolos garantindo assim que ninguém teria a coragem de se aproximar do castelo. Para garantirem este desiderato, ligaram o castelo à estalagem do Rei Matias, em Werst – onde Orfanik uma vez pernoitara para aí colocar os cabos –, para assim poderem saber se essa ilusão estaria a ter efeito ou não, podendo não só ouvir o que lá era falado e discutido como também podendo transmitir sons para dentro da própria estalagem. Assim avisados que o jovem e incrédulo Conde iria vasculhar o castelo, accionaram mais uma vez todos os artifícios tecnológicos de que dispunham para assustar o conde e, pela explosão, matá-lo e aos polícias que se acercassem do castelo. E mais explicou Orfanik que essas visões e sons resultavam da aplicação de truques de espelhos, através de artifícios ópticos, uma vez que o Barão possuía um belo retrato de La Stilla cantando, e então através de espelhos inclinados e de focos de luz colocados em ângulos bem precisos, podia projectar a sua imagem fazendo crer que ela estava viva. E com a utilização de gravações da voz de La Stilla feitas em fonógrafos aperfeiçoados por Orfanik, podiam reproduzir a sua voz como se estivesse a cantar *inter vivos*. Quando o Barão fugia do castelo para o fazer explodir, tendo sido reconhecido por Rotzko, este dispara contra o Barão mas acerta na caixa que transportava os rolos fonográficos da última gravação da *diva* italiana. Perante a destruição destes, o Barão viu também destruído o seu sentido da vida: destruída a memória sonora da diva, decide fazer explodir o castelo deixando-se soterrar no berço da sua própria família. Estava natural e cientificamente explicado todos os supostos acontecimentos e fenómenos sobrenaturais que eram bem naturais e bem humanos.

Mais tarde o jovem conde recupera a lucidez e a razão. A obra termina com um desabafo algo desalentado de Nic Deck, pois apesar de tudo esclarecido e descoberto, muitos na aldeia persistiam em acreditar nessas histórias sobrenaturais, reconhecendo que “muito tempo terá de passar ainda para que a nova geração da aldeia de Werst deixe de acreditar que os espíritos do outro mundo assombram as ruínas do castelo dos Cárpatos” (Verne, 2015, p. 141).

Esta é uma resenha da história do romance *O Castelo dos Cárpatos* de Jules Verne. Embora não seja intenção nem finalidade deste trabalho estabelecer uma comparação entre estas duas obras, a de Verne e a de Stoker, no entanto, mesmo numa leitura ligeira – que é a que aqui faço –, destacam-se algumas diferenças e semelhanças relevantes entre as duas.

Em primeiro lugar, em Verne não há, de facto, nenhum personagem com natureza ou poderes sobrenaturais, muito embora toda a acção se passe numa zona onde dominavam muitas crenças supersticiosas acerca de seres sobrenaturais: todos os personagens são bem humanos e demasiadamente humanos, enquanto que, em *Drácula*, temos o Conde e todo o séquito vampírico que o segue; em segundo lugar, não há em Verne – nem poderia logicamente haver –, a utilização de meios sobrenaturais e religiosos para resolver a questão dos supostos habitantes sobrenaturais do Castelo; em terceiro lugar, em *O Castelo*, ninguém se julga ou se apresenta destinado ou vocacionado para vencer as supostas forças do Mal, o mesmo não acontecendo em *Drácula*, em que tudo é organizado e decorre como se de uma verdadeira cruzada religiosa se tratasse; em quarto lugar, enquanto em *O Castelo* tudo tem e tem de ter uma explicação exclusivamente racional, lógica e científica, porque nada mais existe que a realidade física, em *Drácula* admite-se como também real a existência de uma outra realidade, a sobrenatural; em quinto lugar, em *Drácula* os protagonistas pertencem somente a duas classes sociais (média alta e aristocrática), enquanto em *O Castelo*, os personagens vão desde as classes mais baixas, passando pelas classes médias até à aristocracia, numa mistura mais democraticizada. A mundivisão exclusiva do romance francês é positivista, enquanto em *Drácula* encontramos um romance aberto e que subscreve uma mundividência paranormal e sobrenatural da realidade humana e natural.

As semelhanças encontram-se, em primeiro lugar, numa descrição pormenorizada da geografia, das pessoas, tradições e crenças locais; em segundo lugar, no reconhecimento que, nesta parte da Europa, acreditava-se então muito forte e piamente nesses seres sobrenaturais maléficos; em terceiro lugar, em ambas as obras se faz o encómio das novas invenções e tecnologias desse século: destacam-se a electricidade, a óptica e os fonógrafos, em *O Castelo*, enquanto, em *Drácula*, esse elogio é muito mais explícito e alargado (comboios e navios a vapor rápidos, metropolitano, telégrafo, fotografia, máquina de escrever etc.).

No entanto, ressalvo que estas invenções e descobertas são apresentadas em *Drácula* como coisas boas e são sempre bem utilizadas, moral e materialmente falando, enquanto, no caso de *O Castelo*, elas foram utilizadas para o mal e para fazer mal aos outros.

Referências bibliográficas

1. Textos de *Drácula*

STOKER, Bram. **Dracula**: Authoritative Text, Contents, Reviews and Reactions, Dramatic and Film Variations, Criticism. Edited by Nina Auerbach and David J. Skal. New York: W.W. Norton & Company, 1997.

_____. **Drácula**. Introducción e traducción: Xela Arias. Vigo: Edición Xerais de Galicia, 1999.

_____. **Dracula**. With an Introduction and Notes by David Rogers. London: Wordsworth Editions, 2000.

_____. **Dracula**. Edited by Kathy Casey. New York: Dover Publications Inc, 2000a.

_____. **Dracula**: Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives. Edited by John Paul Riquelme. Boston: Bedford/St. Martin's, 2002.

_____. **Dracula**. Edited with an Introduction and Notes by Maurice Hindle. Preface by Christopher Frayling. Revised Edition. London: Penguin Classics, 2003.

_____. **Dracula, Dracula's Guest and Other Stories**. With an Introduction by David Rogers and David Stuart Davies. London: Wordsworth Editions, 2009.

2. Outra Bibliografia

BEETON, Mrs. **Mrs Beeton's Book of Household Management**. Abridged Edition. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- BERTHIN, Christine. Frankenstein ou le Prométhée moderne. In: DUPONT, Florence (dir.). **L'humain et l'inhumain**. Paris: Belin, 1997, p. 97-165.
- CADBURY, Deborah. **Seven Wonders of the Industrial World**. London: Harper Perennial, 2004.
- CASSOU-NOGUÈS et Marie-Aude de Langenhagen. **Bram Stoker: Dracula**. Paris: Flammarion, 2006.
- CHARLOT, Monica; MARX, Roland. **Londres, 1851-1901: A era vitoriana ou o triunfo das desigualdades**. Trad. de Carlos Araújo. Lisboa: Terramar, 1995.
- DRABBLE, Margaret (Ed.). **The Oxford Companion to English Literature**. Fifth Edition. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- DRABBLE, Margaret, STRINGER, Jenny. **The Concise Oxford Companion to English Literature**. Second Edition assisted by Daniel Hahn. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- ELMANN, Richard. **Oscar Wilde**. Harmondsworth: Penguin Books, 1987.
- FORD, Boris (Ed.). **The Pelican Guide to English Literature - Vol. 6: From Dickens to Hardy**. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.
- GARTON, Stephen. **História da Sexualidade: Da Antiguidade à Revolução Sexual**. Trad. de Mário J. Félix. Lisboa: Editorial Estampa, 2009.
- GORING, Rosemary (Ed.). **Chambers Dictionary of Literary Characters**. Edinburgh: Chambers, 1998.
- HALLIDAY, F. E. **An Illustrated History of England**. London: Thames and Hudson, 1972.
- JACKSON, Russell. **Victorian Theatre**. London: A. & C. Black, 1989.
- LOVECRAFT, Howard P. **Supernatural Horror in Literature**. With a New Introduction by E. F. Bleiler. New York: Dover Publications, 2014.
- MARCEAU, Marion Sones. Frankenstein: The Gothic Creation of an Unbridled Mind. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized**. Original 1818 Edition. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012, p. 234-327.
- MARIGNY, Jean (Dir.). **Drácula**. Trad. Fernando Antunes. Lisboa: Editora Pergaminho, 1999.

- MORTIMER, Ian. **Centuries of Change: Which Century Saw the Most Change and Why it Matters to Us**. London: The Bodley Head, 2014.
- MOTTIER, Véronique. **Sexualidade: Uma breve introdução**. Trad. de Isabel Veríssimo. Lisboa: Texto Editores, 2010.
- O'BRIEN, Kate. **English Diaries and Journals**. London: William Collins, 1943.
- O'GORMAN, Frank (Ed.). **A Concise Companion to The Victorian Novel**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- PEARSALL, Ronald. **The Worm in the Bud: The World of Victorian Sexuality**. Phoenix Mill: Sutton Publishing, 2003.
- POLLARD, Arthur (Ed.). **The Penguin History of Literature - Vol. 6: The Victorians**. London: Penguin Books, 1993.
- ROGERS, Pat (Ed.). **The Oxford Illustrated History of English Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- ROLT, L. T. C. **Victorian Engineering**. London: Penguin Books, 1988.
- SANDERS, Andrew. **The Short Oxford History of English Literature**. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 2000. Existe tradução portuguesa da Verbo Editora.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein Galvanized**. Original 1818 Edition. London/Liverpool: Red Rattle Books, 2012.
- THOMAS, Jane (Ed.). **Bloomsbury Guides to English Literature: Victorian Literature**. London: Bloomsbury, 1994.
- TUCKER, Herbert F. (Ed.). **A Companion to Victorian Literature & Culture**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- VERNE, Jules. **Le Château des Carpathes**. Paris : Éditions J'Ai Lu, 2015.

3. Bibliografia na Internet (links acessados em 22 fev. 2016)

<http://www.sparknotes.com/lit/dracula/themes.html>

https://en.wikipedia.org/wiki/Bram_Stoker

<http://www.telegraph.co.uk/books/authors/10-facts-about-Bram-Stoker/>

<https://jessgreen11.wordpress.com/2011/10/18/imperialism-and-dracula/>
<https://literaryfocus.wordpress.com/2013/06/25/dracula-and-colonial-anxieties-in-the-fin-de-siecle/>
<http://www.articlemyriad.com/tensions-east-west-dracula/>
<http://www.ucs.mun.ca/~emiller/NotesDescrip.htm>
<https://en.wikipedia.org/wiki/Dracula>
<http://www.shmoop.com/dracula/>
http://www.studyworld.com/studyworld_studynotes/jnotes/Dracula/HistoricalContext.html
<http://www.shmoop.com/dracula/foreignness-the-other-theme.html>
<http://www.shmoop.com/dracula/technology-modernization-theme.html>
<http://www.shmoop.com/dracula/sex-theme.html>
<http://www.shmoop.com/dracula/marriage-theme.html>
<http://www.shmoop.com/dracula/drugs-alcohol-theme.html>
<http://www.shmoop.com/dracula/passivity-theme.html>
<http://www.shmoop.com/dracula/good-vs-evil-theme.html>
<https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/elh/v061/61.2schaffer.html>
<http://www.studentpulse.com/a?id=1>
<http://thenewinquiry.com/essays/coming-out-of-the-coffin/>
<http://uncw.edu/csurf/Explorations/documents/Parshley1.pdf>
<http://www.victorianweb.org/authors/stoker/bio.html>
<http://www.victorianweb.org/authors/stoker/scarborough1.html>
<http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/post-darwin-social-darwinism-degeneration-eugenics#sthash.uX9qzS6W.dpuf>
<http://www.crisismagazine.com/2013/bram-stokers-dracula>

Notas

1. Este texto, agora mais desenvolvido, baseia-se numa Comunicação apresentada no *Colóquio Internacional Literatura, Cinema e Promoção da Leitura no Século XXI*, realizado no Instituto de Educação da Universidade do Minho, a 10 de Janeiro de 2017. O texto do *Drácula* utilizado é o da *Norton Critical Editions* (1997). As traduções são todas da minha responsabilidade.
2. Professor aposentado do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal).
3. Para conhecermos as adaptações ao teatro e ao cinema de *Drácula* até 1997, consulte-se na Edição Crítica da Norton (1997) os seguintes artigos: “*His Hour Upon the Stage*”. *Theatrical Adaptations of Dracula*, por David J. Skal, p. 371-381; *Tod Browning’s Dracula: Dracula, 1927, 1931, 1979*, por Gregory A. Waller, p. 382-389; *Vampires in the Light*, por Nina Auerbach, p. 389-407, que inclui uma *Film Adaptations: Check List*.
4. Para o significado e a utilização da palavra «mostro» em *Frankenstein* remeto para «Como criar um Monstro: O Manual de Instruções do Dr. Viktor Frankenstein», por Armando Rui Guimarães e Alberto Filipe Araújo, p. 57-58, in *Olhares sobre Frankenstein: literatura, educação e cinema*. Armando Rui Guimarães; Alberto Filipe Araújo; José Augusto Ribeiro; Rogério de Almeida. São Paulo: Képos; Raleigh: Lulu Press, 2015.
5. A análise da palavra «monstro» segundo Christine Berthin vai ao encontro do que podemos encontrar em dicionários acerca desta palavra. Por exemplo, o *Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, define assim a palavra «monster»: «1. a fabled animal combining features of animal and human form or having the forms of various animals in combination, as a centaur, griffin, or sphinx. 2. any creature so ugly or monstrous as to frighten people. 3. any abnormal or human grotesquely deviating from the normal shape, behavior or character. 4. anything abnormal or monstrous. 5. *Biol.* an animal or plant of abnormal form or structure, as from marked malformation, the absence of certain parts or organs, etc. 6. a person who excites horror by wickedness, cruelty etc. 7. any animal or thing of huge size. – *adj.* 8. huge; enormous; monstrous a monster tree. | M. E. *monstre* < L+ *monstr(um)*, orig. a portent, equiv. to *mon(ere)* (to) warn +-*strum* n. suffix|» (1996, p. 927-928).
6. cf. SparkNotes Editors, 2003. SparkNote on Dracula. Acesso em 18 de Fevereiro de 2016: <<http://www.sparknotes.com/lit/dracula/>>.
7. Mas quem era esta *New Woman*? A expressão terá sido cunhada pela romancista Sarah Grand, em 1893 e popularizada por jornalistas e críticos literários. Foi usada de um modo geral e de uma maneira mal-definida para descrever a figura feminista moderna que começava a aparecer nos jornais e nos romances (embora em menor grau na vida real), e que causou um enorme choque na opinião convencional pelo seu radicalismo. Embora nunca se tenha materializado em nenhum movimento específico, a «Nova Mulher» associava-se a tudo o que de mais avançado havia na ideologia feminista. Em linhas gerais, as suas crenças incluíam a rejeição do casamento, uma abordagem mais honesta e directa da sexualidade feminina e a exigência de uma reorganização da sociedade de modo a dar às mulheres independência social e económica. Na literatura da época, das obras que traduziam este novo e contestatário ideal contam-se:

The Heavenly Twins (1893), de Sara Grand, *Keynotes* (1893), de George Egerton, *The Daughters of Danans* (1894) de Mona Caird e *The Woman Who Did* (1895), de Grant Allen. Estes romances mostravam mulheres com ideias avançadas para a sua época que são tragicamente diminuídas pelas restrições de uma sociedade convencional quanto aos seus comportamentos. Aos olhos desta sociedade, a «Nova Mulher» era vista como liberta e arrojada, uma rebelde contra a ideologia sexual do séc. XIX e advogada dos direitos das mulheres e do sufrágio para as mulheres. Na década de 1890, grandes nomes da literatura inglesa, como Thomas Hardy e George Gissing, para a consternação de muitos dos seus admiradores, foram igualmente acusados de apresentarem nas suas obras personagens apologistas da «Nova Mulher», respectivamente em *Jude, the Obscure* (1894-95) e *The Odd Women* (1893). No entanto, a «Nova Mulher» como um estereótipo popular não sobreviveu a época vitoriana, pois o feminismo dos primeiros vinte anos do século XX concentrou-se mais na luta do movimento sufragista do que nos ideais da «Mulher Nova» que reclamavam para esta uma maior integridade pessoal e liberdade sexual (cf. Thomas, 1994: 174-175).

8. E, de novo, em Nota, os Editores lembram que esta posição em que Mina se coloca, de «helpmate» ou «helpmeet», era muito querida aos vitorianos: uma mulher algo independente e forte mas ao serviço do seu marido.
9. Em Nota, os Editores da *Norton Critical Edition* lembram que esta exclamação elogiosa de Van Helsing traduz, de uma forma extremada, a doutrina vitoriana conservadora acerca das esferas separadas, em que homens e mulheres têm atributos diferentes e mutuamente exclusivos.
10. «The Fallen Woman» versus «The Angel in the House». Se é verdade que a literatura espelha, reflecte e metamorfosea, em parte, pelo menos, alguns aspectos e problemas do dia-a-dia vivido pelo comum dos mortais, então, na sociedade vitoriana, encontramos na sua literatura exemplos bem claros e inequívocos disto mesmo. Refiro-me a um conjunto de romances que, de um modo ou de outro, mostram estas duas realidades do mundo feminino vitoriano: a mulher «anjo da casa» e a «mulher perdida».

Relativamente ao caso «The Fallen Woman», na segunda metade do séc. XIX, um certo número de escritoras britânicas abordaram esta questão de um modo compreensivo e simpático: foi o caso de Elizabeth Gaskell, em *Ruth* e de Elizabeth Barrett Browning, através da personagem de Marion Erle, em *Aurora Leigh*. Estas duas escritoras criticaram, por um lado, a atitude hipócrita e injusta de dois pesos e duas medidas quando se tratava da infidelidade masculina (perdoável) e da infidelidade feminina (imperdoável) e, por outro, apontavam o amor maternal como o caminho para a redenção das mulheres. No entanto, noutros romances, como *East Lynne*, da Sra. Henry Wood, este posicionamento mais compreensivo está de todo ausente e a mulher perdida é castigada cruelmente ao longo da narrativa como aviso para as leitoras (cf. Thomas, 1994, p. 63).

Por sua vez, o ideal do «Anjo na Casa» tornou-se popular graças à obra homónima «The Angel in the House» (1854-62), de Coventry Patmore. Nestas obras, vemos retratado o ideal da mulher da classe média vitoriana: pura, generosa, possuidora de fortes princípios morais e religiosos, sempre disposta a submeter-se à vontade do marido, tendo como obrigação criar em casa um espaço e um tempo onde o marido pudesse encontrar sossego, paz e conforto, depois de um dia de labuta num mundo competitivo. Mas não foi nem era um ideal que outras mulheres vitorianas escritoras subscrevessem inqualificadamente. Assim, este estereótipo feminino foi sendo desafiado por vários personagens femininos em romances tais como:

Jane Eyre, de Charlotte Bronte, no já citado *Aurora Leigh*, de Elizabeth Barret Browning e em *Middlemarch* e *The Mill on the Floss*, da George Eliot, onde se destacam algumas anti-heroínas que procuram libertar-se dos papéis domésticos convencionais. Mas como reconhece Jane Thomas “«The Angel in the House» foi, contudo, uma ideia extremamente poderosa e a ênfase na superioridade moral e espiritual das mulheres inglesas foi crucial para a construção da identidade nacional” (1994: 64).

Um exemplo do sucesso e da força de como este ideal, de uma mulher submissa, cuidadora, atenta e doméstica, estava profundamente impregnado na classe média vitoriana é-nos dado pelo sucesso do famosíssimo livro de receitas e de dicas para a gestão doméstica da Mrs (Isabella Mary) Beeton (1836-65), *Household Management* (1861). Esta senhora começou por publicar, em fascículos, na *The Englishwoman's Domestic Magazine*, entre 1859-61, uma série de receitas e de conselhos acerca da gestão do lar, dos criados, da roupa, de como receber convidados, etc., que depois foram publicados em forma de livro que conheceu várias edições revistas e aumentadas, tendo-se tornado um manual indispensável para toda a mulher que quisesse fazer do seu lar um exemplo das mais altas virtudes domésticas vitorianas (cf. Mrs Beeton, 2000). Estou convencido que Mina Harker teria um exemplar deste livro na sua cozinha.

11. Cf. Carolyn Burdett, in: <<http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/post-darwin-social-darwinism-degeneration-eugenics#sthash.uX9qzS6W.dpuf>>.
12. Cf. <<https://literaryfocus.wordpress.com/2013/06/25/dracula-and-colonial-anxieties-in-the-fin-de-siecle/>>.
13. Cf. <<http://www.shmoop.com/dracula/drugs-alcohol-theme.html>>.
14. Karl Baedeker (1801-1859), alemão, foi o criador dos famosos guias de viagem com o seu apelido e que o seu filho continuou depois da sua morte, que versavam sobre a Europa e que depois se alargaram a todo o mundo. Estes guias são frequentemente citados na ficção inglesa dos séculos XIX e XX, como guias indispensáveis para os turistas das classes média e alta inglesas nos últimos cem anos, nas suas visitas a diferentes países e com a indicação dos principais monumentos e obras de arte. Originalmente estes guias estavam escritos alemão. As edições inglesas só apareceram a partir de 1861 (cf. Thomas, 1994: 72).
15. Cf. <<https://jessgreen11.wordpress.com/2011/10/18/imperialism-and-dracula/>>.

CAPÍTULO VIII

Fantástico e Ideologia: o caso Drácula¹

Jean Marigny

Tradução de Luiz Antonio Callegari Coppi

Pode parecer surpreendente a priori ter escolhido um romance fantástico para ilustrar a presença da ideologia na literatura de imaginação. O fantástico é, sem dúvida, o domínio da literatura que mais se desvia do espírito de sistema, uma vez que ele, em teoria, desafia todas as normas conhecidas da razão. Quando atinge sua quintessência, o relato fantástico é o lugar privilegiado do irreal, do paradoxal, do não-dito e do não-significante. É um texto em que a razão se perde e a imaginação parece totalmente livre das contingências do real. As leis do mundo que nos são familiares são abolidas, o solo sobre o qual pensamos estar firmemente instalados se move sob nossos passos e todos os sistemas de pensamento aos quais nos referimos tornam-se caducos. Falar de ideologia em um tal contexto parece revelar-se um desafio.

A liberação aparente do fantástico em relação ao real, todavia, é apenas uma ilusão, uma vez que todo texto, qualquer que seja ele, deve, para ser inteligível, fundar-se em

signos e elementos que pertençam ao universo tangível. Um autor deve necessariamente se exprimir utilizando sistemas de referência linguísticos, culturais e, até mesmo, morais, que fazem parte especificamente de uma sociedade e de uma época dadas. Em outros termos, como escreve Irène Bassière,

Criar fora da verossimilhança e contra a verossimilhança é ainda tratar da verossimilhança, e, conseqüentemente, limpar a palavra específica do real a partir de índices do equilíbrio e da continuidade culturais. O disparate, o equívoco, a incoerência escolhidos não rejeitam simplesmente o concreto e não dão a conhecer somente o imaginário.²

Se, aliás, considerarmos o fantástico um fenômeno historicamente determinado, constataremos que ele constitui uma virada na história das ideias do mundo ocidental. Sua aparição no século XIX, anunciada pelo movimento romântico, explica-se, como destacaram muitos autores, por uma violenta reação ao racionalismo positivista do século das Luzes. Má consciência do século XIX, segundo a fórmula de Todorov³, o fantástico, reatualizando as lendas, os mitos, as superstições e as crenças do passado, parece contestar radicalmente o poder absoluto da razão que pretendia tudo explicar, além de refutar qualquer ideia de progresso. O fantástico aparece, então, a esse respeito, como totalmente reacionário, não somente no sentido etimológico do termo, mas também no sentido mais estritamente político que lhe conferimos atualmente.

O romance de Bram Stoker, *Drácula*, é certamente um dos melhores exemplos desse estado de espírito que caracteriza o fantástico do século XIX, na medida em que, nele, assistimos à derrota da ciência moderna frente ao inexplicável e ao sobrenatural. *Drácula* é também um romance edificante que traduz a vontade de fazer renascer o temor do Diabo e de Deus em um mundo tornado materialista que, se cremos no autor, arrisca-se a mergulhar na anarquia e no caos, posto que renunciou aos valores espirituais antigos. Apesar de seu caráter extraordinário, o romance de Stoker é incontestavelmente portador de uma ideologia bem particular que caracteriza a burguesia média vitoriana, como tentaremos demonstrar. Esse fenômeno seria, em si mesmo, banal, se o século XX não tivesse se apoderado de *Drácula* dando a ele sentidos novos, que seu autor evidentemente não tinha

previsto. Graças à literatura popular, mas sobretudo ao cinema, a personagem de Drácula tornou-se uma espécie de mito do mundo moderno e inscreve-se, a partir de então, nas preocupações ideológicas de nossa época, que não são mais aquelas da era vitoriana. *Drácula* constitui, talvez, neste plano, um caso único na história da literatura de imaginação.

A fim de mostrar todo o caminho percorrido desde a publicação de *Drácula*, em 1897, até nossos dias, esforçar-nos-emos para estudar o que representava o livro para o público vitoriano, o que representa para o público contemporâneo e o que a literatura popular destes últimos anos trouxe ao personagem imaginado por Bram Stoker.

Que *Drácula* seja um reflexo fiel da ideologia dominante da sociedade vitoriana não surpreende quando se sabe que seu autor era, ele mesmo, um puro produto dessa sociedade. Nascido em 1847, 10 anos após a ascensão de Vitória ao trono, na periferia de Dublin, Abraham (Bram) Stoker era oriundo de uma família protestante de linhagem inglesa, e seu pai, modesto funcionário, austero e intransigente no que concerne à moral, parece saído diretamente de um romance de Dickens. Bram Stoker, trabalhador duro, burguês honesto e respeitável, considerava a luxúria como a fonte de todos os vícios e exprimia sua misoginia afirmando que “as mulheres são as maiores infratoras nesta espécie de brecha na lei moral”.⁴ Condenando a libertinagem que se disseminava, de acordo com ele, na literatura popular, e que constituía um grave perigo para a sociedade, Bram Stoker preconizava uma censura ao mesmo tempo “contínua e rígida”.⁵

Stoker colocou seus princípios em prática em *Drácula*, pois, nesta história edificante em que o vício é incessantemente estigmatizado e a virtude triunfa, o mal tem sempre um caráter sexual, e são as mulheres que primeiramente sucumbem a ele, ou que sucumbiriam caso não houvesse próximo a elas um patriarca virtuoso, como Van Helsing, para recolocá-las no caminho correto. Além disso, destaca-se em *Drácula* um certo número de temas recorrentes que refletem bem as preocupações ideológicas da sociedade vitoriana.

Drácula, que retrata a luta difícil, mas finalmente vitoriosa do bem contra o mal, aparece essencialmente como uma fábula moral, que traduz o maniqueísmo um tanto simplista da época. As personagens que encarnam o bem são todos extremamente simpáticos mesmo que nem sempre saibam discernir onde está o mal e, às vezes, acabem sucumbindo à tentação. Os vampiros, ao contrário, são seres perfeitamente odiosos, que colocam sua inteligência e seus dons a serviço do mal, que não conhecem nem a misericórdia nem os remorsos, e a quem os leitores não podem desejar senão a derrota. Há no romance uma incontestável dimensão religiosa, pois é apenas graças à fé que os vampiros, criaturas demôníacas, podem ser vencidos.

A ideologia religiosa que sustenta a trama de *Drácula* é manifestamente de inspiração calvinista, em que o mal é onipresente e o homem, mesmo virtuoso, afigura-se incapaz de combatê-lo sem a ajuda da Providência. O romance de Stoker tende a provar que o conhecimento não é, em si mesmo, um meio de combater o mal e que, a esse propósito, o progresso científico e a tecnologia dos quais se orgulha a sociedade do fim do século XIX, não passa de uma ilusão. A presença do mal se faz sentir, em primeiro lugar, em uma estranha anemia da qual sofre a jovem Lucy Westenra. Seu médico, o Dr. Seward, é um prático competente e moderno que conhece as mais avançadas teorias médicas e que efetua, ele mesmo, pesquisas de ponta nesse novo domínio que é a psiquiatria. A despeito de seu saber, Seward é incapaz de diagnosticar o mal que se abate sobre Lucy e, em desespero de causa, apela a seu antigo professor, o holandês Van Helsing, “um dos mais destacados cientistas de seus dias”.⁶ Ele, depois de haver esgotado todas as pesquisas em ciência médica, termina por recorrer a procedimentos que parecem ligados à magia, dispondo, por exemplo, flores de alho em torno do leito da doente e insistindo para que ela porte um crucifixo no pescoço. Van Helsing não impede a morte de Lucy, mas, graças a seus procedimentos, pôde ao menos salvar sua alma. O romance de Stoker é projetado, então, para demonstrar, entre outras coisas, que a ciência médica moderna, que conhece pouco os valores espirituais do passado, é incapaz de combater o verdadeiro mal.

O segundo ensinamento que se pode tirar de *Drácula* é que o mal só pode ser combatido com o mal. Moderno arcanjo São Miguel, Van Helsing mostra que para lutar contra

o Diabo e suas criaturas, a suavidade angelical e os padres são insuficientes, sendo preciso recorrer à violência. Como bom calvinista, Van Helsing se refere ao Deus vingativo do Antigo Testamento e entende ser o instrumento de Sua justa ira. Exigindo que Arthur Holmwood cravasse uma estaca no coração de sua noiva, exorta-lhe com firmeza:

Corajoso rapaz! Um momento de coragem e está feito. Esta estaca deve atravessá-la. Será uma provação temerosa – não se engane quanto a isto – mas será um breve instante, e sua alegria será maior que sua dor. Mas uma vez começado você não pode vacilar.⁷

Esse método enérgico e bárbaro se mostra particularmente eficaz, pois, após ter recebido esse golpe terrível, Lucy voltaria a ser, instantaneamente, a jovem pura que era antes de tombar sob o domínio de Drácula.

No caixão, deixou de ser a coisa suja que tínhamos e odiávamos... mas a Lucy como a víamos em vida, com sua face de inigualável doçura e pureza.⁸

Van Helsing dá assim ao público vitoriano a prova de que a violência pode ser redimida e que a severidade, a intransigência e mesmo a brutalidade são muito mais eficazes que a compaixão e a generosidade para caçar o mal.

A principal consequência que se pode inferir dessa concepção moral é que, para combater o mal, a virtude é necessária, mas não basta. Lucy e Mina Harker têm um coração puro e generoso, mas elas estariam fadadas à danação se a justiça divina não armasse o braço de um Van Helsing. Transformada contra a vontade em um vampiro, a piedosa Lucy se torna um monstro abjeto que só pode ser salva da maldição pelo suplício da estaca. Mina, no que lhe diz respeito, aceitou se deixar corromper por Drácula, bebendo relutantemente um pouco de seu sangue, a fim de salvar a vida de seu marido. A despeito de seu heroico sacrifício, Mina é manchada e, “em bom calvinismo”, considera-se como uma condenada que deverá expiar eternamente uma falha da qual ela não é, verdadeiramente, responsável:

O que eu fiz para merecer um tal destino, eu, que tentei andar na doçura e na correção durante todos os meus dias? Deus, tende piedade de mim. Olhai para esta pobre alma em maior perigo que qualquer mortal e por misericórdia daqueles por quem ela é querida.⁹

Aparentemente, uma tal prece não basta para comover esse Deus terrível e inflexível. Mina não tarda a ter a prova disso quando a hóstia consagrada que Van Helsing coloca sobre sua testa para protegê-la queima sua pele como um fogo vermelho, deixando uma marca infame e indelével:

Suja! Suja! Mesmo o Todo-Poderoso sabe dos pecados mortais da minha carne poluída! Eu devo carregar esta marca de vergonha sobre minha face até o dia do Juízo Final.¹⁰

Pecadora, apesar dela. Mina será salva da danação apenas quando o punhal de Quincey Morris tiver transpassado o coração de Drácula, pondo fim, assim, à maldição. A trágica aventura de Mina Harker ilustra a ideia bastante generalizada na sociedade vitoriana segundo a qual todo ser humano, qualquer que seja sua boa vontade, deve se considerar culpado em potencial e que a salvação de sua alma não depende somente de sua piedade nem de sua virtude, mas, antes de tudo, da graça divina. Deus fixou nosso destino e nós não podemos escapar dele por qualquer coisa que façamos.

A visão do mal que nos é dada no *Drácula* está também em perfeita conformidade com a moral vitoriana. A luxúria é o que determina todas as nossas más ações, e o demônio, que sabe que a carne é fraca, tenta nossa perdição por meio dela. Suporte de Satã, Drácula compreendeu bem que essa era a melhor arma para lançar a Inglaterra no vício e na danação. As mulheres, que ele corrompe à força, tornam-se sedutoras lascivas às quais é bem difícil resistir. Bons vitorianos, Harker, Holmwood e Seward, homens virtuosos e prudentes, experimentam o desconforto e a repulsa diante da volúpia das vampiras, mas não podem se defender de reconhecer nelas um certo charme. Harker dirá, a propósito das vampiras do castelo de Drácula:

Há uma voluptuosidade deliberada que é, ao mesmo tempo, excitante e repulsiva.¹¹

A interdição sexual é, então, o cerne das preocupações das personagens masculinas de “*Drácula*” e lhes inspira reações ambíguas e contraditórias. Aliás, nesse romance, no qual são sempre as mulheres os instrumentos preferenciais do mal, encontra-se toda a misoginia da sociedade vitoriana, não esquecida da lição de Adão e Eva. O mito da mulher fatal que leva o homem à perdição é um dos temas preferidos da época.

Como se pode asseverar, *Drácula* oferece uma visão do mundo em absoluta convergência com os princípios morais e religiosos em vigor entre os vitorianos, mesmo que se encontrem aqui ou acolá algumas contradições. Pode surpreender, por exemplo, que Van Helsing e seus companheiros, protestantes convictos que rejeitam a transubstanciação, sejam levados a utilizar hóstias consagradas para lutar contra os vampiros. Se se admite, com Louis Vax, que o efeito fantástico na história se produz verdadeiramente apenas quando os eventos relatados aparecem ao leitor como altamente improváveis e que, por conta disso, “a literatura fantástica é filha da descrença”¹², não há mais paradoxo então. É porque os leitores vitorianos rejeitaram os dogmas da igreja católica que as hóstias consagradas de Van Helsing lhes pareciam realmente fantásticas. A liturgia católica, em tal contexto, aparece mais como uma forma de magia branca do que como expressão de uma verdadeira fé cristã. O próprio Van Helsing emprega o termo “superstição”:

E é preciso acreditarmos na superstição; era a fé dos homens nos primórdios e ainda tem suas raízes na fé.¹³

Van Helsing está, certamente, mais próximo do Xamã ou do guru do que do pastor anglicano, e é isso que o faz fascinante aos olhos dos leitores da época. O que, porém, parece mais surpreendente, levando em conta a época, é o caráter profundamente erótico do romance, que se pretendia edificante, e também o fato de o autor ter conferido uma parte tão bela a *Drácula*. O vampiro, escrito para encarnar o vício absoluto, é, com efeito, descrito de uma tal maneira que força a admiração, enquanto que seus adversários, representan-

tes do “homem honesto” do século XIX, parecem singularmente inconsistentes e, não raro, apenas tolos pretensiosos dados a tagarelices insípidas. Não parece que os contemporâneos de Stoker tenham sido sensíveis a esses dois pontos sobre os quais nos voltaremos ao abordar o século XIX.

À parte toda consideração moral ou religiosa, no sentido estrito do termo, a sociedade inglesa descrita em *Drácula* corresponde bem à concepção que a classe dirigente fazia dela. As personagens inglesas do romance, à exceção de Arthur Holmwood, que é filho de um Lorde, pertencem à burguesia média. Os dois principais protagonistas da história, Jonathan Harker e o Dr. Seward, são jovens sérios, enérgicos e ambiciosos no sentido positivo dos termos. De origem modesta, Harker trabalha no escritório de um Procurador, que fala dele em termos elogiosos: “Ele é um jovem cheio de energia e talento, autêntico, e de disposição fiel”.¹⁴ Quanto ao Dr. Seward, Lucy Westenra diz: “Ele é um excelente partido, de bem e bem-nascido”.¹⁵ Esses dois homens honestos e trabalhadores representam claramente a classe social que domina a sociedade vitoriana. Ao lado deles, Arthur Holmwood, tornado Lorde Godalming por conta da morte de seu pai, encarna a imagem de um *establishment* liberal que vive em harmonia com a burguesia e com o povo. As jovens do romance, Mina e Lucy, não exercem nenhuma profissão, uma vez que, em seu meio social, o papel da mulher é ser, antes de tudo, uma boa esposa e mãe de família. Lucy não tem nenhuma grande opinião acerca de seu gênero – “Minha querida Mina, por que os homens são tão nobres enquanto as mulheres são tão pouco dignas deles?”¹⁶ –, e Mina não tem outra ambição senão servir seu futuro marido: “Quando casarmos, eu devo ser capaz de ser útil a Jonathan.”¹⁷ Essas jovens burguesas conformadas são bem-educadas, honestas, piedosas trabalhadoras, singularmente desprovidas de imaginação e não têm outra pretensão senão cumprir o papel que lhes cabe. Vê-se também, de tempos em tempos, em *Drácula*, personagens proletárias, pescadores marinhos, trabalhadores ou domésticas. Eles parecem vir de outro planeta, exprimem-se em um inglês difícil, com um sotaque impossível e uma sintaxe torturada, mas são gentis, honestos e respeitosos frente seus superiores. Não se saberia detectar no romance o menor traço de qualquer luta de classes. A Inglaterra vitoriana, como a vê Stoker, é um feliz país liberal e democrático, já que os filhos de Lordes

têm excelentes relações com personagens de origem mais modesta. Essa sociedade harmoniosa, na qual o trabalho, a honestidade e o conformismo são virtudes cardiais, repele tudo o que foge às normas. O louco Renfield, que engole moscas vivas e pronuncia palavras incompreensíveis, é a imagem mesma do desvio odioso e deplorável.

Os personagens que não são ingleses são admitidos de bom grado na comunidade britânica a despeito de suas particularidades desde que tenham as mesmas convicções e o mesmo comportamento dos autóctones. O jovem americano Quincey Morris tem, certamente, o péssimo hábito de se exprimir por meio de gírias, mas ele o faz apenas entre seus amigos, pois, nos é dito, “ele é muito bem-educado e tem maneiras requintadas”.¹⁸ O holandês Van Helsing se exprime, por sua vez, num inglês ridículo, seu comportamento é, frequentemente, bizarro, mas é um homem generoso, de uma piedade exemplar e de uma coragem indomável.

Por outro lado, a aparição de um Drácula nesse pequeno mundo idealizado que não teria rejeitado a Condessa de Ségur é, verdadeiramente, um escândalo. Ele é a exata antítese dos outros personagens. É um aristocrata, mas, diferentemente do Lorde Godalming, é orgulhoso, violento e tirânico. É também um grosseiro que mal esconde sua brutalidade atrás de uma cortesia forçada à qual a polidez de um Harker faz, de imediato, contraste. Drácula é perverso e depravado: ele transforma as mulheres honestas em monstros lúbricos, ele não obedece a nenhuma lei humana ou divina e não teme ofender Deus entregando-se a atos sacrílegos. Ele parece encarnar tudo o que há de mais odioso aos olhos dos vitorianos. Ele representa, ao mesmo tempo, um inimigo público, um anarquista, a encarnação do Anticristo e traça a face horrorosa do individualismo triunfante que desafia as leis e as normas admitidas.

Essa visão maniqueísta da humanidade dá ao romance uma incontestável dimensão política que reflete o sectarismo, o espírito insular, o chauvinismo e a xenofobia da sociedade vitoriana. O agressor, com efeito, é um estrangeiro que vem de um país bárbaro contrastando explicitamente com esse país liberal e altamente civilizado que é a Inglaterra do século XIX. A Valáquia que Jonathan Harker atravessa é um país ainda medieval, povoado de camponeses atrasados, supersticiosos e inóspitos, como os ciganos selvagens de

tez escura. Reina ali ainda uma ordem feudal cujo caráter decadente é simbolizado pelo estado deteriorado do castelo de *Drácula*. Essa maneira de ver o continente europeu é natural por parte de um britânico no fim do século XIX. O Reino Unido, centro de um império gigantesco, é ainda a primeira potência mundial. Os britânicos consideram com desconfiança e condescendência seus vizinhos europeus e temem que os impérios da velha Europa, que a seus olhos simbolizam o obscurantismo, a barbárie e a tirania, possam ameaçar a ordem mundial instaurada pelos britânicos. A própria história de *Drácula* reflete essa preocupação: o Conde sai de seu castelo a fim de conquistar o mundo criando uma raça de escravos submissos à sua vontade, e não é por acaso que escolhe a Inglaterra como terreno de operação. Se, com efeito, a “Nova Roma” que é o Reino Unido tombar sob sua autoridade, ele será, efetivamente, o mestre do mundo. O próprio Van Helsing afirma que “ele veio para Londres para invadir um novo mundo”.¹⁹ A Inglaterra, berço da civilização moderna, deve se defender contra essa ameaça de invasão bárbara. O chauvinismo, pouco disfarçado de Bram Stoker, por outro lado, é menos britânico que anglo-saxão, pois homenageia a jovem América, filha espiritual da Inglaterra, personificada por Quincey Morris. Depois de cobrir de elogios esse jovem, Van Helsing tem essa fala profética: “Se a América puder continuar produzindo homens como esse, ela será, de fato, uma potência mundial”.²⁰ É a Quincey Morris que caberá a honra do golpe fatal no inimigo, gesto que será ainda mais heroico posto que ele mesmo perderá a vida.

Concebido por um vitoriano e destinado ao público vitoriano, *Drácula* se inscreve perfeitamente nas preocupações ideológicas da época. É, então, um romance bastante datado, entretanto, por mais paradoxal que possa parecer, foi trazido novamente à vida pelo século XX, que conferiu ao texto sua verdadeira consagração. O problema é saber o que ele representa aos olhos de nossos contemporâneos.

No alvorecer do século XX, ao ser traduzida para diversas línguas e difundida praticamente pelo mundo todo, a história imaginada por Stoker iria seduzir outros públicos. Nos Estados Unidos, onde o romance se tornou bastante célebre, em particular a partir de 1931 devido ao cinema, os leitores no geral se reconheceram no conformismo das personagens de Stoker e viram em *Drácula* o símbolo das ameaças contra a *Pax Americana*. Essa dimensão política conheceu sua quintessência durante a Segunda Guerra Mundial e ao longo do período turbulento do Macarthismo. Já nos anos trinta, segundo Gabriel Ronay:

A divisão de guerra do Exército Psicológico dos EUA reconheceu o apelo de ódio do vampiro da Transilvânia.²¹

Durante a guerra, Drácula é identificado, cada vez mais, com o inimigo nazista, e a propaganda oficial utiliza de bom grado o personagem de Stoker:

Cartazes incitando os Americanos a combater as hordas nazis mostravam um soldado alemão com as presas escorrendo sangue dos inocentes, à maneira de Drácula. Esta imagem, capaz de suscitar ao mesmo tempo medo e um ódio virtuoso, não era uma arma psicológica, mas o seu caráter imediato fazia compreender às massas, de uma forma mais premente, o que representava a guerra, e fazia-o de uma forma mais imperiosa, como jamais o tinham feito todas as conversas junto à lareira com Roosevelt acerca dos deveres das democracias.²²

Gabriel Ronay relata que o alto escalão do exército americano teve mesmo a intenção de distribuir exemplares gratuitos de *Drácula* aos soldados que partiam para combater na Europa e na Ásia a fim de estimular o ardor guerreiro.

Depois da guerra, a xenofobia latente da nação americana foi dirigida a outros alvos: a União Soviética e seus aliados substituíram rapidamente as potências do Eixo na reprovação coletiva; à época do Macarthismo, Drácula foi novamente mobilizado, e numerosos universitários viam nele o símbolo da subversão comunista vinda de países da Europa do Leste. Segundo Ronay,

O conde Drácula, de acordo com os universitários e os psicólogos californianos interessados na política, representa as forças expansionistas da Europa de Leste que tentam destruir, pela violência e pela subversão interna, o tecido democrático da civilização ocidental.²³

Um certo Wasson, professor universitário, chegaria até mesmo a ver, no romance de Stoker, uma espécie de advertência profética destinada às gerações futuras:

Enquanto, na superfície, o romance gótico e político de Stoker afirma os aspectos progressistas do inglês e da sociedade ocidental, seu efeito final é de alertar o século XX sobre os problemas enfrentados tanto nos anos subsequentes à publicação de *Drácula* quanto no presente.²⁴

Wasson se diverte investigando a trama de *Drácula* para descobrir nela indícios que confirmem os fundamentos de sua tese. Ele destaca, por exemplo, o valor simbólico do nome da principal vítima do vampiro, Lucy Westenra: ela representa, a seus olhos, a Europa ocidental demasiadamente confiante em si mesma para perceber o perigo comunista. Sem defesa, ela acaba por se submeter a seu agressor. Mais lúcida e determinada, Mina Harker simboliza, segundo Wasson, o mundo livre que faz frente à agressão comunista, mas ela não pode ser salva senão com uma ajuda externa. À Europa ocidental, não podendo se defender sozinha contra o mundo comunista, é necessária, sempre de acordo com Wasson, a ajuda militar da América, simbolizada no romance pelo personagem de Quincey Morris. Quincey é mais novo e menos experimentado que Van Helsing, que encarna a velha Europa, mas tem mais sucesso que este, uma vez que tem um espírito pragmático:

Enquanto Van Helsing se encarrega de longos planos, é Morris quem sempre tem sugestões práticas e quem, no calor da hora, toma as melhores decisões.²⁵

O fato de a honra de desferir o golpe final em *Drácula* caber a Quincey Morris é a prova de que, para o autor, somente a ajuda militar americana pode salvar a Europa; Bram Stoker se encontra assim, contra sua vontade e anos após sua morte, engajado na cruzada anticomunista.

É divertido, por conta da reciprocidade, observar como os países comunistas reagiram frente a essa exploração da personagem de Drácula. Sabe-se que o fantástico, antípoda do realismo socialista, não era muito popular na União Soviética e nas democracias populares. O mito moderno de Drácula, por outro lado, tal como se exprime no cinema, na literatura popular e nos quadrinhos, é um signo da decadência capitalista. A Romênia, com efeito, é o país da Europa central onde o fardo das crenças e superstições dos séculos passados se faz mais sentir, e os novos dirigentes do país travam uma luta sem trégua contra as práticas supersticiosas, vestígios do obscurantismo do antigo regime. As obras sobre o vampirismo, bastante numerosas nessa nação, são praticamente colocadas num *Índex*. Ora, alguns anos antes, a República Popular da Romênia abriu de maneira bem ampla suas fronteiras aos turistas, o que trouxe alguns problemas delicados: Bram Stoker tomou emprestado o nome de seu personagem de Vlad III, apelidado de Drácula (o filho do dragão) ou ainda Tepes (o empalador), príncipe de Valáquia de 1448 a 1476. A cada ano, centenas de turistas americanos e japoneses visitavam a Romênia, que, a seus olhos, era o país de Drácula. Eles se dirigiam aos lugares onde vivera o Drácula histórico, em particular, ao castelo de Targoviste e ao monastério de Snagov, onde ele foi enterrado; mas iam igualmente ver Bistrita e a região de Borgo, onde Stoker situou a primeira parte de seu romance. Na Bistrita, vendem-se souvenirs de Drácula e há até mesmo a possibilidade de visitar o hotel onde Harker planejava passar a noite. As autoridades romenas se empolgam com esse comércio lucrativo que traz divisas pesadas ao país, apesar da confusão que é feita entre o personagem ficcional e Vlad Drácula, herói nacional que simboliza a resistência contra o Império Otomano. Consta que o governo romeno tinha a intenção de construir, peça a peça, um castelo em ruínas, conforme à descrição feita pelo romance, que seria reservado aos turistas ocidentais e que permitiria conciliar os dois aspectos do problema.

Para os leitores do século XX, Drácula não é apenas um símbolo político, é também um símbolo sexual, algo que, ao que parece, não tinha sido percebido claramente pelos contemporâneos de Stoker. Nos Estados Unidos, onde a psicanálise tornou-se praticamen-

te uma ideologia integrante da cultura popular, são incontáveis as interpretações da obra que pretendem descobrir a personalidade escondida do autor por meio das implicações eróticas do romance.

Enquanto os leitores vitorianos não tinham visto em *Drácula* mais que um inocente conto fantástico aos moldes de uma fábula moral, nossos contemporâneos ficaram impressionados pelo erotismo mal velado que transparece a cada página do romance e que manifestamente escapou da perspicácia dos censores. Sobrinho-neto de Stoker, Daniel Farson se surpreende que seu tio, moralista intransigente e feroz partidário da censura, tenha podido escrever o que ele chama de “um dos mais eróticos livros escritos na Literatura Inglesa”²⁶, e ele cita Maurice Richardson, que viu em *Drácula* “uma vasta, perversa e incessante orgia anal-oral, genital e sadomasoquista”.²⁷ Farson tentou resolver o enigma investigando a vida privada de seu tio e descobriu, entre outras coisas, que o autor de *Drácula* não era o marido irrepreensível que se imaginava e que, tendo uma esposa frígida, compensava sua frustração por meio de toda a sorte de aventuras, durante as turnês do Liceu Teatro. Se Bram Stoker morreu de exaustão, isso não se deveu aos excessos de trabalho, como se cre geralmente, mas sobretudo a uma sífilis mal tratada que ele teria contraído durante uma estadia em Paris. O professor Royce McGillivray encontrou, em *Drácula*, múltiplas provas tanto da frustração sexual de Stoker como de um forte sentimento de culpa que ele sentia a esse respeito. Segundo McGillivray, Stoker, que jamais atingiu verdadeiramente a idade adulta, não pôde resolver um conflito edipiano que o opunha a seu pai, e o vampiro não é nada mais que a imagem desse pai terrível e castrador. Matando *Drácula*, ao final do romance, Stoker se libera, enfim, de suas inibições. Um psicanalista americano, Dr. Rolf Bierman, vê a respeito disso os fantasmas vampíricos de Stoker como um desejo inconsciente de comer, de ser comido e de dormir, o que ele chama de “tríade oral”. Um outro psicanalista, Dr. Seymour Shuster, enxerga em *Drácula* o produto de fantasmas resultante da “emergência de uma longa ansiedade sexual relacionada à experiência infantil com médicos”.²⁸ Quaisquer que sejam as conclusões de todas essas exegeses, *Drácula* seria um tipo de biografia disfarçada.

Depois da Psicanálise, o esoterismo, trazido à moda por volta do fim dos anos 1960, também se interessou por Drácula. Na Califórnia, os adeptos de numerosas seitas satanistas de Los Angeles veem no *Drácula* histórico não o guerreiro e o homem de Estado que se conhece, mas o detentor do segredo da vida eterna. Esse segredo teria sido transmitido, em particular, aos adeptos da ordem esotérica inglesa da “Golden Dawn”, da qual faria parte, talvez, Bram Stoker. De acordo com Jean-Paul Bourre, demonólogo francês que frequenta os meios satanistas, a trama de *Drácula* teria sido inspirada pela leitura de uma obra esotérica, o manuscrito de *Abremelin, o mago*, associado, se se pode expressar assim, a trabalhos práticos:

É a partir de diversas experiências que Bram Stoker escreveu sua obra-prima sob uma forma romanceada que esconde maravilhosamente o ensinamento esotérico.²⁹

Drácula não seria, então, um romance no sentido próprio do termo, mas uma mensagem codificada destinada aos iniciados. Jean-Paul Bourre, por exemplo, entrega-nos uma das numerosas chaves que, segundo ele, estão a descobrir no texto:

Lembre-mos que, no romance de Bram Stoker, o herói Jonathan começa no hotel “Quatro Estações”, de Munique, sua pesquisa sobre o vampirismo. É lá que ele prepara sua longa viagem em busca de Drácula. Em 1918, é neste mesmo hotel de Munique que a sociedade Thule instalará seu quartel general. A relação é evidente. A cadeia continua. É nesse lugar que os membros da seita instalam seus brasões, duas estacas cruzadas... essas mesmas estacas que se encontram no vampirismo.³⁰

Todas essas interpretações são, sem dúvidas, mais ou menos delirantes, mas elas têm o mérito de mostrar que um texto, qualquer que seja sua natureza, não é jamais neutro e que se pode interpretá-lo muito diferentemente de acordo com as ideologias, os costumes e as mentalidades de uma dada época. *Drácula*, romance fantástico banal escrito por um vitoriano, tornou-se, a depender das interpretações, manifesto político, autoanálise e mensagem esotérica, enquanto seu herói, como veremos agora, conheceu diversos avatares na literatura popular contemporânea.

Quando, no final do romance de Stoker, Quincey Morris afunda seu punhal no coração de Drácula e este se volatiliza, tem-se o direito de pensar que ele põe fim à carreira do vampiro. Ora, não é nada disso, e a literatura popular do século XX fez reviver Drácula em uma série de relatos de aventuras, nos quais muitas vezes ele desempenha um papel bastante diferente daquele imaginado por Stoker.

Se se deixam de lado os inumeráveis relatos humorísticos que fazem de Drácula um personagem burlesco sem, verdadeiramente, trazer elementos novos, e os romances ou novelas que tomam mais ou menos fielmente a trama do romance de Stoker, encontram-se, por outro lado, algumas obras originais que, respeitando as convenções do vampirismo, apresentam uma imagem de Drácula bem diferente daquela à qual estamos habituados. Já em 1943, em uma novela chamada *The Devil is not Mocked*, Manly Wade Wellman fazia de Drácula o aliado inesperado das forças que combatiam o nazismo. Nesse relato de circunstância, soldados alemães que ocupavam um castelo na Transilvânia eram dizimados, um após o outro, pelo vampiro, para grande alegria do leitor. Em uma obra mais recente, *Dracula, my Love*, de Peter Tremayne (1980), Drácula se humaniza e torna-se quase simpático. Ele se apaixona por uma jovem governanta escocesa contratada para se ocupar de três crianças das quais era o tutor. A história mostra que ele é mais digno de pena do que de culpa. Vítima de uma maldição que o condena a sugar sangue para sobreviver, ele reluta em praticar crimes, o que torna sua reputação de criatura demoníaca totalmente superestimada.

Alguns romances de aventura policial, sem abandonar o modelo deixado por Stoker, tendem a fazer de Drácula um herói no sentido positivo do termo. Em *The Holmes-Dracula File*, por exemplo, Fred Saberhagen retoma os personagens do romance de Stoker, mas inverte seus papéis. Sherlock Holmes investiga uma série de crimes cometidos por uma organização terrorista que pretende difundir uma peste em Londres soltando milhões de ratos contaminados nos esgotos. As suspeitas do leitor se dirigem, primeiramente, a Drácula, que não morreu na Transilvânia, como Stoker fizera crer, mas voltou a Londres para

se vingar de seus inimigos. O fim do romance revela que o chefe da organização era, na verdade, o Dr. Seward, afetado por uma megalomania delirante. Drácula termina por matar o louco criminoso, salvando assim a vida de Sherlock Holmes, que não economiza nos elogios:

Independentemente do que ele pode ser, Watson, Conde Drácula é um homem de honra – uma raridade hoje e nesta época e, talvez, em todas.³¹

O americano Robert Lory, em uma série de romances, vai ainda mais longe na reabilitação de Drácula, ao fazer dele uma espécie de super-homem, certamente inquietante, mas terrivelmente eficaz quando se trata de lutar contra as forças do mal. O primeiro romance da série, *Dracula Returns*, explica-nos que o cadáver de Drácula foi transferido clandestinamente da Transilvânia para os EUA devido aos cuidados de Damien Harmon, antigo policial paraplégico que, de cima de sua cadeira de rodas, empreende uma luta árdua contra criminosos de qualquer espécie. Harmon ressuscita o vampiro retirando a estaca que está afundada em seu coração, mas não sem antes tomar o cuidado de implantar na caixa torácica de Drácula um minúsculo mecanismo que pode ser acionado à distância e capaz de, a qualquer momento, empurrar uma agulha mortal no coração do Conde. Tornando totalmente inofensivo, Drácula conserva, por outro lado, todos os seus extraordinários poderes, em particular uma força hercúlea e sua faculdade de se transformar em névoa ou em morcego, e ele é praticamente invulnerável. Totalmente submisso a Harmon, o vampiro se torna, quer se queira quer não, um justiceiro invencível cuja missão é lutar contra o crime e velar pela manutenção da ordem. Tal qual Zorro ou Tarzan, Drácula surge para salvar as vítimas inocentes e punir os agressores. Esta novela se situa, evidentemente, nos antípodas das concepções de Stoker, que via em Drácula o inimigo de Deus e da ordem estabelecida. No entanto, de fato, é a mesma ideologia que sustenta essas duas concepções, uma vez que, tanto para Stoker quanto para Lory, o essencial é que a ordem social seja preservada. O Drácula de Lory parece ilustrar a ideia segundo a qual o fim justifica os meios. Para que ele possa ser aceito como um herói sem medo e sem repreensão, é preciso que Drácula não possa se alimentar de gente honesta, de bem. Ora, Damien Harmon vigia, e,

se Drácula tentasse cometer um ato condenável, seria imediatamente aniquilado pela agulha mortal. Além disso, ele não tem mais necessidade de se alimentar de sangue humano, prática eminentemente condenável, pois Harmon elaborou um substituto que imita perfeitamente a cor e o sabor do sangue. Nada mais se opõe, então, a que Drácula, livre de seu pecado original, possa se tornar o herói que se admira.

Essa revisão das diversas interpretações que se pôde fazer de Drácula em quase um século mostra de forma evidente que um relato, mesmo fantástico, pode se revestir, segundo as opiniões e as crenças dos leitores, de múltiplas conotações ideológicas nas quais o autor não necessariamente pensou. Se é verdade, como escreve Barthes, que “a questão do trabalho literário (da literatura como trabalho) é de fazer o leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto”³², Drácula cumpre então magistralmente essa função. Bram Stoker escreveu um romance aterrorizante segundo as concepções sociais, éticas e políticas de sua época. Sendo recheado de diversas zonas sombrias, é natural que no século XX interpretemos esse romance segundo nossos próprios critérios. Se podemos dar a ele leituras tão diversas, isso não significa de modo algum que sejam contraditórias. É ainda Barthes que escreve: “interpretar um texto não é dar a ele um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, ao contrário, apreciar de qual pluralidade ele é feito”.³³ Pode-se também dizer que *Drácula* é uma fábula política, na medida em que se inscreve em um contexto sociocultural particular; um texto fantasmático, na medida em que é produto de uma imaginação; ou ainda uma mensagem iniciática, na medida em que parece esconder um saber oculto. Está no pacote de toda obra literária, e não é isso que faz do romance de Stoker um caso particular.

A originalidade de *Drácula* é ter feito nascer um personagem que se tornou uma espécie de mito do mundo moderno, um herói ou anti-herói que inquieta e fascina ao mesmo tempo. É, sem dúvidas, a sina dos heróis da literatura popular serem investidos

pelo grande público de significações ideológicas. Tintin, super-homem, Tarzan e Astérix puderam, assim, encarnar as aspirações ou as atitudes próprias de determinados públicos. Contudo, diferentemente de Drácula, eles são simpáticos, e o leitor pode, de uma certa maneira, identificar-se com eles. Drácula, por outro lado, não tinha, a priori, nenhuma das qualidades necessárias para se tornar um herói, já que foi pensado para encarnar o que há de mais odioso na natureza humana. Compreende-se, então, que se possa ver nele o arquétipo do criminoso, do inimigo, do estrangeiro ou do desviante; compreende-se que ele tenha podido encarnar todas as ideologias que colocam em causa a ordem estabelecida. Compreende-se menos que ele sido capaz, mais recentemente, de suscitar a fascinação, até mesmo a admiração que se reserva habitualmente aos verdadeiros heróis. Talvez seja porque essa personagem fora do comum não se contenta em cristalizar em si todas as nossas raivas e angústias, mas simboliza também alguns de nossos sonhos mais loucos. Ele venceu a morte; é livre de todos os tabus morais e sexuais; está acima das contingências da vida social; acessou um saber interdito aos meros mortais e, enfim, ele ousa desafiar Deus e os homens. Essa personagem prometeica encarna também, em certa medida, uma liberdade ideal e inacessível à qual aspiramos todos, mais ou menos conscientemente.

Em uma época turbulenta como a nossa, na qual velhas certezas maniqueístas de antigamente são fissuradas em todas as partes e na qual as ideologias mais respeitáveis estão manchadas de suspeita, não é normal, afinal, que uma personagem que nos era apresentada ainda ontem como um pesadelo a fim de justificar as posições mais sectárias encontre uma aura nova e nos faça sonhar?

Notas

1. *Fantastique et ideologia: le cas dracula*. Tradução de Luiz Antonio Callegari Coppi. Revisão da tradução de Rogério de Almeida. Original publicado em *Ideologies dans le monde anglo-saxon*. Grenoble/França: Centre de Recherches d'études anglophones. Université de Grenoble III. Autorização de publicação concedida pelo autor, a quem os organizadores agradecem.
2. BESSIERE, Irène. *Le Récit Fantastique*. Paris: Larousse Université, 1974, p. 213.
3. TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Seuil, 1970, p. 176.
4. *Apud* FARSON, Daniel. *The Man who Wrote Dracula*. Londres: Michael Joseph, 1975, p. 208.
5. *Ibidem*, p. 208.
6. STOKER, Bram. *Dracula* [1897]. Londres: Jarrolds, 1972, p. 105.
7. *Ibidem*, p. 194.
8. *Ibidem*, p. 195.
9. *Ibidem*, p. 257.
10. *Ibidem*, p. 254.
11. *Ibidem*, p. 41.
12. VAX, Luis. *L'Art et la Littérature Fantastique*. Paris: P.U.F., 1968, p. 73.
13. STOKER, *op. cit.*, p. 292.
14. *Ibidem*, p. 23.
15. *Ibidem*, p. 55.
16. *Ibidem*, p. 59.
17. *Ibidem*, p. 54.
18. *Ibidem*, p. 58.
19. *Ibidem*, p. 304.

20. Ibidem, p. 158.
21. RONAY, Gabriel. *The Dracula Myth*. Londres: Allen, 1972, p. 166.
22. Ibidem, p. 166.
23. Ibidem, p. 167.
24. WASSON, Richard. *The Politics of Dracula* [1965] *apud* RONAY, *op. cit.*, p. 170.
25. Ibidem, p. 168.
26. FARSON, *op. cit.*, p. 210.
27. RICHARDSON, Maurice. *Psychoanalysis of Ghost Stories* [1959] *apud* FARSON, *op. cit.*, p. 211.
28. SHUSTER, Seymour. *Dracula and surgically induced trauma in children* [1973] *apud* FARSON, *op. cit.*, p. 159.
29. BOURRE, Jean-Paul. *Dracula et les Vampires*. Monaco: Editions du Rocher, 1981, p. 101.
30. Ibidem, p. 101-102.
31. SABERHAGEN, Fred. *The Holmes-Dracula File*. New York: Ace Books, 1978, p. 245.
32. BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970, p. 10.
33. Ibidem, p. 11.

SOBRE OS AUTORES

Alberto Filipe Araújo: Professor Catedrático e membro integrado do Centro de Investigação em Educação (CIEd) do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal).

Ângela Balça: Professora do Departamento de Pedagogia e Educação da Universidade de Évora (Évora – Portugal).

Armando Rui Guimarães: Professor aposentado do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal).

Fernando Azevedo: Professor do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal).

Jean Marigny: Professor Emérito da Stendhal University (Grenoble – França).

José Augusto Ribeiro: Investigador e colaborador do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal).

Marcos N. Beccari: Professor Adjunto do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná (Curitiba – Brasil).

Moisés Selfa Sastre: Professor Associado da Facultad de Ciencias de la Educación da Universidad de Lleida (Lleida – Espanha).

Rogério de Almeida: Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (São Paulo – Brasil).

Este livro,
O mito de Drácula:
Imaginário & Educação,
o segundo volume da Coleção Mitos
da Pós-Modernidade, utilizou as fontes
tipográficas Playfair Display,
Crimson Text e DIN Next LT Pro,
e foi finalizado em março de 2019,
em Curitiba e em São Paulo
(Brasil).



Coleção Mitos da Pós-Modernidade

Frankenstein, Drácula, Fausto e o Fim do Mundo são mitos que possibilitam a compreensão do mundo contemporâneo em sua ideologia pós-moderna. Mais do que o surgimento de novos mitos, observamos a permanência e o retorno de temas e narrativas que já animaram outros tempos, reconfigurados no tempo presente. A Coleção Mitos da Pós-Modernidade se propõe a pensar o imaginário do mundo contemporâneo, enfatizando o caráter transdisciplinar desse tipo de pensamento e priorizando diálogos com a educação na atualidade.

· FEUSP