



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Humanidades

Instituto de Letras

Cassio Larotonda Maia

**A vampira e a santa: as veredas da binaridade oitocentista na literatura  
gótica**

Rio de Janeiro  
2016

Cassio Larotonda Maia

**A vampira e a santa: as veredas da binaridade oitocentista na literatura gótica**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literaturas de Língua Inglesa.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Conceição Monteiro

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M217 Maia, Cassio Larotonda.  
A vampira e a santa: as veredas da binaridade oitocentista na literatura gótica / Cassio Larotonda Maia. – 2016.  
115f.

Orientadora: Maria Conceição Monteiro.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Ficção gótica (Gênero literário) – História e crítica – Teses. 2. Literatura inglesa - Séc. XIX – História e crítica – Teses. 3. Mulheres na literatura – Teses. 4. Vampiros na literatura – Teses. 5. Le Fanu, Joseph Sheridan, 1814-1873. Carmilla – Teses. 6. Stoker, Bram, 1847-1912. Drácula – Teses. I. Monteiro, Maria Conceição. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820-344(09):820-055.2

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Cassio Larotonda Maia

**A vampira e a santa: as veredas da binaridade oitocentista na literatura gótica**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literaturas de Língua Inglesa.

Aprovada em 22 de novembro de 2016.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Conceição Monteiro (Orientadora)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Maximiliano Gomes Torres  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Prof. Dr. Manuel Antônio de Castro  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

## DEDICATÓRIA

À minha mãe, só ela e ninguém mais, por motivos mil.

## AGRADECIMENTOS

Tentar agradecer a todos que contribuíram na confecção de um trabalho que se tece em dois anos, mas que se arraiga a tua vida tão anteriormente é uma tarefa inglória e injusta. Tentaremos, porém, em nome da gratidão:

Gostaria de antes de tudo e todos agradecer a minha mãe, cujos ensinamentos, embora ela não esteja mais conosco, sobre o valor, a importância cabal e o prazer do estudo sempre ecoarão e me motivarão. É por mim e por ela que não paro, não pretendo parar jamais. Aproveitando o ensejo, gostaria de agradecer a minha família pelo apoio incondicional, desde meus primeiros presentes quando ainda bebê (livros) aos detalhes mais minoritários que tiveram importância majoritária na minha vida. A minha noiva Mayan Braga, historiadora, pelo apoio intelectual, com quem travei (literalmente) os mais extensos diálogos sobre história e sociedade.

Tendo terminado os agradecimentos consanguíneos e familiares... Gostaria de agradecer sincera e enormemente a minha orientadora Maria Conceição Monteiro, sem a qual este trabalho não teria sido possível. Quero agradecer-lhe encarecidamente pelas aulas *mind-blowing*, das quais, parafraseando uma amiga, saímos atordoados e inspirados, pela paciência em ler e reler cada texto, me direcionar no caminho mais douto e compartilhar seu vasto conhecimento conosco (eu e seus outros orientandos) e, acima de tudo, aturar nossas idiosincrasias. Espero que, sempre que o ler, possa compreender este parágrafo como a mais sincera gratidão.

Aos professores da pós-graduação com quem tive a oportunidade de compartilhar experiências: Leila Harris pelos ensinamentos preciosos; Peônia Guedes pela grandiosidade com a qual compartilha seus conhecimentos; Julio França pelas aulas esclarecedoras acerca do gótico e pelos convites e os aceites que me proporcionou; Roberto Acízelo pela oportunidade de ter aulas com quem escreveu grande parte dos textos de teoria literária que li na graduação; Aparecida Salgueiro pelo vastíssimo conhecimento sobre a negritude. Há tantos que gostaria de agradecer e tão pouco espaço. Aos professores da graduação por terem me inspirado a não parar após a graduação; aos professores da Lato Sensu pelos seus conhecimentos e aos professores cujas aulas assisti como ouvinte... Dentre esses ex-professores, destaco Maximiliano Gomes, meu orientador da graduação pelas palavras vastíssimas e pela enorme influência que tem nesse trabalho.

Há tantos amigos, mas tantos... Gostaria de agradecer a TODOS, especialmente ao

“quarteto” Luiza Vicentini, Fernanda Vieira e Nathalia Gouveia (o quarto sou eu), à Fernanda Rougemont (futura doutora em sociologia) pela paciência em me ouvir. Gostaria de agradecer à toda família Severo Ramos e Deise Costa. Aos meus patrões, que não hesitaram em me substituir sempre que tive de me ausentar a fim de executar os trabalhos a que me impele a pós, especialmente Dolores Robles, Clarice Nahid, a toda equipe CNA, ESI e Canaã.

Gostaria de agradecer, finalmente, mas não menos importante, à vida, a Deus, a Jeová, a Alá, ao acaso, ao que quer que nos tenha proporcionado a vida.

Muito obrigado.

Through life some wonder while lovers seem to race.

*Brian Carroll & Maximum Bob.*



## RESUMO

LAROTONDA, Cassio Maia. *A vampira e a santa: as veredas da binaridade oitocentista na literatura gótica*. 2016. 115 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Esta dissertação propõe uma exegese da novela *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, e do romance *Dracula*, de Bram Stoker, a partir do postulado pelo teórico Bram Dijkstra em sua obra *Idols of Perversity*. Segundo o teórico, o século XIX inglês se caracteriza, entre outras coisas, por uma profunda representação literária e artística da mulher em dois estereótipos essenciais: a vampira e a santa. A primeira dá conta da mulher inclinada à transgressão da severa moral que norteava os gêneros; a segunda, a mulher anuente a essa moral. Nosso objetivo é jornadasar pelo mito, sociedade, história, filosofia, teoria da literatura e psicanálise a fim de expôr sobre que se estrutura tal binaridade e como ela se desenha nos corpos, na psiché, no mito e na história, para então demonstrar como, nas obras, ela se apresenta nas entrelinhas – tal qual sintoma, biópsia de seu momento. Para isso, recorreremos, entre outros, principalmente aos estudos dos teóricos Bram Dijkstra, David Punter, Fred Botting, Edmund Burke, Paolo Virno, Sandra Lee Bartky, Maria Conceição Monteiro. Após as análises intratextuais, traremos nossa pesquisa para o século XXI a fim de demonstrar como essa dicotomia, ainda que refratada pelos anos, insiste em permear o nosso discurso.

Palavras-chave: Literatura gótica. Mulher. Era Vitoriana. Vampira.

## ABSTRACT

LAROTONDA, Cassio Maia. *The vampire and the saint: the ways through the eighteenth century binary in the gothic literature*. 2016. 115 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This work aims at an exegesis on the novella *Carmilla*, by Sheridan Le Fanu, and the novel *Dracula*, by Bram Stoker, by means of Bram Dijkstra's theoretical book *Idols of Perversity*, wherein he proposes a binary that illustrates the view cast upon women during the nineteenth century: the vampire and the saint. Being the first the individual non-compliant with the stern morals leading Victorian Society, transgressive; the second one, the demure, lady-like, compliant woman. Our goal is to break through myth, society, history, philosophy, literary theory and psychoanalysis so as to unveil the pillars structuring the aforementioned binary and how it is printed on women's body, mind, history and myth. Hence, we shall disclose those aspects from between the novel's lines. To do so we shall resort chiefly to scholars such as Bram Dijkstra, David Punter, Fred Botting, Edmund Burke, Paolo Virno, Sandra Lee Bartky, Maria Conceição Monteiro. After so, we shall draw our analysis closer to the time we live in to show how this binary lingers in our discourses

Keywords: Gothic Literature. Women. Victorian Age. Vampire.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO OU MOSTRANDO AS GARRAS .....</b>	<b>10</b>
<b>1</b>	<b>NOS MEANDROS DO MITO .....</b>	<b>16</b>
1.1	<b>Mitos, Arquétipos, Verdades .....</b>	<b>16</b>
1.2	<b>A mulher na mitologia e na cultura ocidental .....</b>	<b>23</b>
1.3	<b>A <i>hybris</i>, a mulher, a catástrofe e a Literatura .....</b>	<b>30</b>
1.4	<b><i>Dracula e Carmilla</i>: a culpa é “delas” .....</b>	<b>34</b>
<b>2</b>	<b>AS SENDAS INSÓLITAS DO MEDO .....</b>	<b>42</b>
2.1	<b>A ascensão do Iluminismo .....</b>	<b>42</b>
2.2	<b>A Literatura Gótica na contramão da pura razão .....</b>	<b>48</b>
2.3	<b><i>Carmilla e Dracula</i>, o <i>locus horribilis</i> .....</b>	<b>60</b>
<b>3</b>	<b>SENDAS INSÓLITAS, SENDAS MORAIS .....</b>	<b>72</b>
3.1	<b><i>Carmila</i>: tosemos os pelos negros da ovelha branca .....</b>	<b>72</b>
3.2	<b><i>Dracula</i>: não grite! Precisamos examinar o seu corpo .....</b>	<b>83</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS OU NÓS, VITORIANOS .....</b>	<b>102</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>109</b>

## INTRODUÇÃO OU MOSTRANDO AS GARRAS.

Ao longo dos anos em que fui aluno da graduação, as mulheres cresciam... cresciam insofrevavelmente e, como resultado, traziam consigo uma avalanche de informações antes recônditas pelos panos quentes da sociedade – um tanto parcial – em que vivemos. Aos poucos, os discursos contra-hegemônicos se multiplicavam aqui e ali nas redes sociais, os professores abordavam o tema com mais frequência e os noticiários modicamente se rendiam a eles, especialmente porque a segunda metade da década de 2000 viu, pelo menos no Brasil, com a popularização da internet, uma verdadeira explosão de denúncias e conteúdos. Como se não bastasse (e não bastaria!) que jogassem às claras os corpos mutilados e agredidos das minorias, um verdadeiro trabalho arqueológico foi empreendido a fim de pincelar as areias do descaso que sedimentavam em torno da memória e dos negligenciados.

Eu aprenderia com meus professores taxonomias, umas bem aceitas; outras, nem tanto. Das mais polêmicas estava a Pós-Modernidade, que se caracterizava como ênfase e resgate dos discursos e fatos preteridos e marginalizados pelo poder dominante, dando voz ao excêntrico e sacramentando, por conseguinte, a descrença no (ou falência do) discurso iluminista. A poética dessa nova ideologia busca a ficção contida na história, compreendendo-a como uma escrita de poder e o fato como um acontecimento a o que um sentido é atribuído, e a história contida na ficção. O leitor não precisa se abespilhar, este trabalho não tenciona problematizar ou abordar tais poéticas. Fato é que, independente da abordagem que se tenha ou da nomenclatura dada, vivemos realmente um tempo em que as minorias e seus discursos galgam mais e mais espaço e este trabalho é senão fruto de seu tempo.

Creio que eu já tenha antecipado, ou o leitor mais astuto percebido, que trabalharei com alguns dos ditos discursos à margem do que foi dominante ao longo dos séculos da história ocidental. Primeiramente, toda a leva colossal de informação me causou, há anos atrás, um choque. O que eu havia concretizado como bastião das minhas crenças ruía e a negação, assim como a aversão, foi certamente o escudo mais eficiente com o qual poderia me defender. Pouco a pouco, todavia, a graduação foi desconstruindo as crendices mais radicais: aprendemos que o gênio inovador, predominantemente individual e autonomamente desejante é um mito romântico, somos fruto de tantas raízes já estabelecidas que a individualidade é fração muito menor do que imaginamos no nosso caráter; a gramática não é uma lei etérea e essencial que testa os falantes de sua língua a fim de avaliar a fidelidade entre ambos, mas que existe sim um delírio totalitário por trás dos discursos puristas e do preconceito linguístico; os

autores que o oblívio consumira não necessariamente são “ruins”, o bom e o ruim também estão arraigados às esferas outras; há, ainda com todas as grandes (r)evoluções, discursos calados pela marginalização e pelo poder.

Do que hoje compreendemos como contra-hegemônicos, em particular, a questão dos homossexuais, dos negros e das mulheres foram os que mais me interessaram. Sempre atraído pelo viés sexual e pela sexualidade em si, meus estudos desaguaram, durante o curso da professora Dra. Maria Conceição Monteiro (de quem sou orientando), na questão dos gêneros da obra *Lokis*, de Prosper Mérimée, e, juntamente com os poréns míticos, fiz um trabalho acerca da questão sexual que serviu de centelha à pesquisa empreendida neste trabalho. Para minha sorte, não apenas uma pesquisadora interessada nas questões sexuais, a professora Conceição dedica também seus estudos ao Gótico e ao Inumano, dois recortes que sempre me interessaram, mas que, por conta das digressões da vida, não tive a oportunidade de estudar mais aprofundadamente. Uma vez decidido o objeto de estudos, restava-me ingressar integralmente na fonte desse sublime oceano escolhido (e aqui, como o leitor poderá ver mais a frente, usamos propositadamente o termo como aquela faraônica construção, fonte de terrores e contemplações). Os grupos de estudo e as disciplinas da pós-graduação dos quais participei, seja como membro efetivo ou ouvinte, buscavam foco tanto no Gótico quanto na questão da narrativa e da mulher, fortificando os pilares desta pesquisa.

Uma vez que compreendi o papel do Gótico e o que enseja sua existência, coube-me perceber que peregrinaria além das fronteiras da interdição – o *taboo* –, algo convergente aos nossos estudos anteriores, que se dedicavam à compreensão do erotismo e suas duas estruturas mais fundamentais: a interdição e a transgressão. Não apenas isso, mas o Outro – com 'o' maiúsculo pra enfatizar algo coletivo, social e demarcado –, seja a mulher, o gay, o diferente, está o tempo todo em profunda relação com as obras góticas. Logo, à medida que nos chafurdávamos (empoderando o termo, pois o interdito e o medo em muitas sociedades relacionam-se com o que é arbitrariamente considerado sujo) científica e prazerosamente nas vísceras do Terror e do Horror, descobríamos muito sobre o próprio mundo que nos cerca. Somos feitos não só das palavras que falamos, mas também das que calamos – e por que calamos? O que a sociedade insiste em ocultar revela muito sobre essa sociedade; o que se insiste em esconder às sombras traz à luz uma riquíssima compreensão do meio e das práticas. Dessas ambivalências em que aquilo que esconde revela, o que ensombrece traz à luz se alimenta a ficção gótica.

Por que *Dracula* e *Carmilla*? Porque há uma fortíssima conexão entre ambas as obras, não apenas o tema do vampirismo, mas a sexualidade e o ponto em que ocorrem – um

momento tardio, *fin-de-siècle*, - ainda que a segunda obra tenha sido confeccionada 20 anos antes da primeira. Há também as marcas de uma obra na outra, diz-se que Bram Stoker herdou de seu conterrâneo, o irlandês Sheridan LeFanu, muitas influências – mais notoriamente no conto postumamente lançado, *Dracula's Guest*, que se crê ser um capítulo extraído, originalmente presente no romance *Dracula*, em que um inglês, a caminho do castelo do Conde, depara-se com um túmulo no interior da Estíria onde há a inscrição: “COUNTESS DOLINGEN OF GRATZ / IN STYRIA / SOUGHT AND FOUND DEATH / 1801.”<sup>1 2</sup> Ambos os autores e ambas as obras se lançam profundamente em um contexto de moral, autoridade e ciência. Esta comparação, claro, respeita as especificidades das duas narrativas.

Este estudo propõe então uma análise da sociedade que circunda as obras – os habitantes da Era Vitoriana – a partir da binaridade proposta por Bram Dijkstra (1986) em seu livro *Idols of perversity*, onde figuram duas personagens distintas recorrentes na literatura oitocentista: a puta e a santa. Nosso objetivo é tentar compreender as profundas raízes culturais que convergem nessa simples dicotomia, para isso recorreremos aos mitos ocidentais (que alicerçam e evidenciam o pensamento social), a textos científicos da época (a fim de expôr o viés e o *modus operandi* dos pensadores da medicina finissecular), a postulados dos grandes teóricos acerca das questões de gênero e literatura, aos estudiosos do gótico e – *last but not least* – às obras literárias.

Em um primeiro momento, partindo das narrativas mitológicas, transitarei por diferentes textos que embasam a cultura ocidental e suas crenças, associando-os ao que propõem teóricos como Bram Dijkstra, Maria Aparecida Baccega, Joseph Campbell, Everaldo Rocha, Carl Jung, Northop Frye, Simone de Beauvoir, etc. Tenciono alicerçar o meu estudo e traçar ligações entre a literatura e o mito, a partir do viés dos estudos dos gêneros e, ao fim, farei uma pequena análise das obras a partir de uma flexibilização do termo *hybris* e como ali ela se aplica diretamente às personagens femininas.

No segundo capítulo, após uma introdutória compreensão do Século das Luzes, traçarei um estudo acerca da literatura gótica, sua definição, seus porquês, suas características. Estenderei minha investigação das primeiras obras que abalizam o que compreendemos como o Gótico (*O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, e os romances Radcliffeanos) até o gótico oitocentista. Não me interessa, porque não auxiliaria na compreensão deste estudo,

---

1 STOKER, Bram. *Dracula's Guest*. Disponível em: <[www.bramstoker.org/pdf/stories/03guest/01guest.pdf](http://www.bramstoker.org/pdf/stories/03guest/01guest.pdf)> Acesso em: 1 Out. 2016.

2 "CONDESSA DOLINGEN DE GRATZ/ NA ESTÍRIA / PERSEGUIDA E MORTA / 1801".

estender a pesquisa ao gótico novecentista e contemporâneo, uma vez que esse tem características distintas – e, nesse aspecto, Daniel Serravalle de Sá (2010) explica que não se pode compreender as obras ditas góticas como um corpo único, mas uma gama de narrativas heterogêneas que estão profundamente arraigadas a seu momento e que guardam em si características interseccionais. Neste ponto, lançarei mão dos estudos postulados por David Punter, Fred Botting, principalmente e Edmund Burke, no que diz respeito ao sublime. Ao fim, a partir de trechos das obras, empreenderei estudo sobre o *Locus Horribilis*, o habitat do monstro e como tal habitat se aplica à binaridade proposta por Dijkstra.

O terceiro capítulo (de número 4) reserva-se às análises mais profundas sobre as obras, é nele que, munido dos estudos que anteriormente edificaram minha pesquisa, extrairei o que me serve de biópsia para a exposição dos pormenores da obra em relação às binaridades – especialmente a da santa e da puta -, nele haverá um maior comprometimento com o diálogo entre o recorte teórico e o literário. Recorrerei frequentemente às proposições antes expostas a fim de esclarecer como elas se evidenciam nas narrativas.

Durante as considerações finais, trarei o trabalho à nossa realidade e, a partir de textos jornalísticos, mostrarei como tanto essa binaridade quanto a herança de Eva ainda estão profundamente arraigadas na nossa cultura.

Antes que eu prossiga, cabe-me contextualizar o leitor, que pode não conhecer ambas as obras:

*Carmilla* conta a história da jovem Laura, habitante de um *schloss* (mais frequentemente usado para referir-se a castelo palácio, sendo *burg* o equivalente a castelo fortaleza) no interior da Estíria que, por sua vez, situa-se no interior da Áustria. Lá, entre a monotonia que lhe flanqueia de um lado e a imensa vastidão geográfica do outro, a protagonista reside com o pai viúvo e alguns empregados. Ainda na infância, vê o rosto de uma bela visitante, sem saber claramente se tratava-se de um sonho ou realidade (tratava-se, todavia, de Carmilla), Laura reclama de dores no peito, ainda que nenhum ferimento fosse encontrado. Mais de uma década após o incidente, o general Spielsdorf, que prometera visita ao palácio em que vive Laura, cancela sua viagem em decorrência do misterioso falecimento da sobrinha. Uma carruagem que passava pelas proximidades sofre um acidente, fazendo com que uma mulher aparentemente nobre tenha de deixar a sua filha convalescente sob os cuidados do pai e dos criados de Laura. A protagonista e sua nova amiga, Carmilla, – ambas na mesma faixa etária – se reconhecem imediatamente do incidente ainda na infância.

Laura e Carmilla desenvolvem uma amizade cuja proximidade causa, especialmente em Laura, um misto de atração e aflição, pois Carmilla, em face de suas constantes mudanças

de humor, mostra inclinações sensuais – e homossexuais - apinhadas de melancolia e romantismo. Carmilla também tem comportamento idiossincrático e desaparece durante horas, causando preocupação na família, assim como sonambula com frequência. Concomitantemente, jovens nos vilarejos ao redor começam a adoecer e morrer. Com a chegada do quadro da falecida condessa Mircalla, de Karnstein (um vilarejo abandonado e em ruínas) a família se dá conta da semelhança gritante entre Carmilla e Mircalla. Laura passa a ser assediada em seus sonhos por um gato negro que invade seu quarto e morde-lhe o peito. Em uma das cenas, quando desperta, a narradora descreve Carmilla defronte sua cama, com o vestido sarapintado de sangue.

Ante à debilidade crescente da saúde de Laura, o pai contrata um médico que lhe pede, após notar uma diminuta mancha vermelha no corpo da protagonista, que não a deixem sozinha, sob quaisquer circunstâncias. Desconfiados de que Karnstein tenha alguma coisa a ver com a morte das jovens, Laura e seu pai vão ao vilarejo arruinado, encontrando, no caminho, o General Spielsdorf. O General e o pai mantêm diálogo e mais tarde chegam à lógica conclusão: Millarca, a visitante que ficara na casa do General pouco antes que sua sobrinha falecesse, e Carmilla eram uma mesma pessoa – a vampira que parasitava jovens. Em Karnstein, o General e Carmilla se encontram, travam embate e a vampira foge. Unindo-se ao barão Vonderburg, especialista em vampiros e cujo ancestral foi um herói que salvara a Estíria dos assédios dos Karnstein, eles encontram o túmulo, abrem o caixão, exumam o corpo da vampira e, com uma estaca no coração e a cabeça violentamente mutilada do corpo, dão fim à vilã.

Em *Dracula*, notório romance epistolar, Jonathan Harker, um corretor neófito, vai à Transilvânia a pedido de seu escritório visitar o Conde Drácula, que tencionava possuir terras na Inglaterra. Chegando ao castelo, Harker percebe-se, dentro de pouco tempo, preso em um labirinto vivo, praticamente desabitado. De uma de suas janelas vê o conde escalar as paredes externas como um lagarto, mais tarde nota, enquanto se barbeia, que Drácula não tem reflexo. À luz da lua, é atacado por três vampiras, a quem o Conde, surgindo pouco antes que pudessem se banquetear, se dirige com hierarquia.

Após uma série de eventos assustadores, Drácula enfurna-se em seu caixão e é levado por uma comitiva contratada até o porto, onde embarca em um navio e ataca parte da tripulação. Harker consegue fugir do castelo muito debilitado pelos assédios das vampiras e também, assim como o Conde, dirige-se a Londres. Na capital, o vampiro começa a molestar Lucy Westenra – com quem John Seward, Quincey Morris e Arthur Holmwood se encontram com frequência, a fim de desposá-la -, que se mostra presa bastante fácil. Lucy passa a sofrer



de sonambulismo e logo sua saúde torna-se débil. A pedido de John, o doutor Abraham Van Helsing examina-a, diagnosticando a perda de sangue, pedindo, conseqüentemente, aos três pretendentes que lhe doem seu sangue. Lucy falece, examinando-a, Van Helsing nota duas pequenas perfurações na região do pescoço. Após a morte de Lucy, crianças passam a ser atacadas e noticiadas no jornal, diante do que, Van Helsing desvela a condição: Lucy virara uma vampira. Seward, Helsing e os demais perseguem-na, sendo bem sucedidos em eliminar o monstro em que a bela Lucy se transformara. Quando morta, seu corpo torna-se belo novamente.

Após a chegada de Jonathan, ele e Mina Murray, esposa do protagonista e também amiga e confidente de Lucy, se juntam ao séquito de Van Helsing a fim de empreender caça ao vampiro. Seu quartel general passa a ser a casa do Dr. Seward, de onde tencionam incursionar contra o Conde. Mina, em uma elaborada coleção de cartas, passa a investigar e copiar documentos que possam levar ao monstro, juntamente com outros estudos empreendidos pelos demais, que pesquisavam sobre folclore, a fim de melhor se prepararem para o iminente embate, enquanto Harker pesquisa acerca das propriedades do Conde e a entrega dos caixões. Enfim, partem à procura de seus pertences e do antagonista propriamente dito.

Drácula contra-ataca assediando Mina, dando-lhe de seu próprio sangue e, por conseguinte, criando laços sobrenaturais entre os dois. Mina Murray passa a apresentar comportamento idiossincrático, mas, não completamente transformada em vampira, ainda consegue manter um nível substancial de sanidade. Ela pode perceber Drácula durante os transe que lhe acometem e teme que ele também possa percebê-la, pedindo assim que os homens não lhe contem seus planos para que o Conde também não os soubesse. Drácula foge de volta à Transilvânia quando percebe-se encurralado e termina sendo perseguido pelo grupo liderado por Van Helsing – que agora se dividia em dois grupos, um cuja empresa era sitiar o castelo, outro a perseguir o vampiro em seu caminho de volta ao leste. O doutor elimina as servas de Drácula quando alcança finalmente seu castelo. Harker e Quincey – mortalmente ferido – sucedem em seu ataque, Drácula manqueja e perece, Mina está livre da maldição. Anos mais tarde, há uma nota de Harker falando sobre o filho que tivera com Mina a quem se referem como Quincey em homenagem ao combatente morto na cruzada contra o monstro.

Assim, abraçando ambas as obras vampirescas irlandesas, este estudo pretende uma exegese das narrativas a partir de seu contexto histórico sob o prisma da binaridade proposta por Bram Dijkstra e os estudos do gótico realizado por diferentes autores, aproximando-os da nossa realidade a fim de entre essas duas esferas, a narrativa vitoriana e a jornalística contemporânea, traçar, no fim, paralelos.

## 1 NOS MEANDROS DO MITO.

### 1.1 Mitos, Arquétipos, Verdades.

*"a coexistência dos dois conceitos de verdade não é rara. Muitas vezes a teoria da correspondência se liga à da verdade como manifestação ou revelação"*  
(ABBAGNANO, 1962, p.957).

Para entendermos melhor as asserções sobre a construção da mulher e seu corpo a que este estudo se propõe, precisamos primeiramente compreender as relações que cossem o ser humano, o mundo e suas “verdades”.

O termo cultura está intimamente ligado, em sua construção etimológica, ao cultivo da terra, portanto não é difícil compreender a metáfora que equaciona o verbete: somos fruto contínuo da forma na qual o mundo se mostra e nos influencia, produzimos dentro das possibilidades dadas por esse mundo/ambiente e, ao transformá-lo, influenciemos a reconfiguração deste - que por sua vez influencia nossa forma de agir e pensar e de futuramente reconfigurá-lo. Um ciclo contínuo no qual todos somos vítimas e cúmplices das constantes reciclagens que construímos nas paisagens que nos cercam.

Homem e mundo – visceralmente conectados, posto que o 'mundo' é inexistente na ausência do observador – não pertencem ao reino dos “mortos”, onde a inércia química mantém a natureza estática e engessada, não transformável. O mundo é organismo vivo, essencialmente dialético, estratos e substratos se chocam, criando teses, antíteses e, conseqüentemente, sínteses.

Dessas transformações, surgem as diversas narrativas cujos fins são os mais diversos. Para Umberto Eco (2003), como depõe no prefácio de *O Nome da Rosa*, o ser humano é um “animal fabulador”, está em sua natureza mais elementar a construção de narrativas que complementem a crueza da vida. Tais narrativas constroem, em espaços diegéticos que podem ser mais ou ser menos alegóricos, observações da natureza, do humano e de tudo que o cerca - incluindo seus hábitos - que norteiam o próprio ser e que se conhecem como “mito”. Sobre esse, versou Nietzsche que “sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural”

(1992, p. 135).

O que, porém, *é* o mito?

O ser humano é inexato, incompleto e, mais aterradoramente, incontinuo. Uma vez que retirado da quietude inorgânica, ele se arrasta pelo intervalo conhecido como “vida” (que deságua novamente na supramencionada quietude – a morte!) assolado pelas dores da inexatidão que emergem à consciência: quem sou? O que sou? Por que sou?... Ante impossibilidade de responder cabalmente a tais questionamentos e sanar o sentimento de incompletude, o homem 'cria/constrói'. Para os gregos, essa construção era representada pela palavra 'poiesis' e podia ser atingida através da criação artística, da construção científica, da procriação sexual e, até mesmo, de feitos heroicos.

A própria etimologia da palavra 'existir' (ex-cistir, sair da cisterna, deixar o útero que corporifica a completude com o mundo e a mãe) nos mostra que esses dilemas estão mais presentes do que comumente percebemos:

Existência, pois como ex-cistência: movimento de perda da origem, do chão primordial, do habitat a que o homem fora consagrado e erradicado pela dinâmica da expulsão, explicitamente marcada pelo prefixo ex.[...] Existir, pois sendo separação, saudade da morada primeira é também Busca de Retorno (NASCIMENTO, 1989, p. 65)

Para ilustrar, por exemplo, a fraqueza da incompletude que nos assombra desde nossa traumática separação do todo (no sentido mais cru do termo, que dá sombra), há o mito de Eros, em que Aristófanis, n'O Banquete de Platão (1991), nos conta que, fortes e completos, os seres humanos eram possuidores de duas cabeças, dois pares de braços, de pernas, etc. Porque ousaram desafiar os deuses, foram bipartidos, fadados à fraqueza e à busca eterna pela outra metade perdida. Quando se encontravam, se amalgamavam em um abraço convulsivo, no intento de restituir a completude. Eros nasce dessa bipartição, com o objetivo de colocar os seres em movimento cúpido de busca uns pelos outros.

Outra narrativa dá conta do mito de Eros como sendo o casamento entre ele e Psiquê, essa deveria aceitar os termos daquele, termos que impunham a impossibilidade de se encontrarem sob a luz do dia ou o dom da visão. Psiquê, porém, ávida e curiosa, acende uma lamparina para que pudesse ver o rosto do amado, deixa-lhe respingar óleo sobre a face e, como consequência, ele foge. Fadada a cumprir diversas tarefas na busca pela reconciliação com o amado, ela atinge a imortalidade ao consegui-lo. (BULFINCH, 2014)

Ainda sobre narrativas gregas, contam algumas versões: Pégaso, sumariamente, é um cavalo alado, comumente reconhecido como representação da imortalidade, advindo da morte

da Medusa, cuja cabeça foi cortada por Perseus. O animal, arisco, foi capturado por Athena, deusa representante também da sabedoria, para que o domasse e, enfim, (nas representações mais tardias) dado às musas, que por sua vez o emprestariam aos poetas para que 'alçassem voo'. (BULFINCH, 2014)

O que essas narrativas têm em comum e a nos dizer? Em uma análise simplificada, podem-se compreender as narrativas de forma alegórica: o mito de Pégaso remete à necessidade de domar o ímpeto através da sabedoria, para que ele se torne inspiração e nos possa imortalizar; o de Eros e Psiquê, a fugacidade do desejo erótico, sua capacidade imortalizante e seus caprichos; a estória que nos conta Aristófanes trata do intento de uma explicação da busca erótica e completude no outro, a 'outra metade da laranja' - nossa incompletude. É possível perceber, portanto, que todas essas narrativas corporificam uma compreensão da totalidade do mundo, das verdades que esse apresenta.

A forma como o ser vê tal mundo será grandiosamente influenciada por essas narrativas. Elas são culturais, inerentes, recicláveis através dos tempos e diferenciadas de cultura para cultura. Elas surgem tentando compreender os porquês, reafirmá-los e nortear seus povos, sua construção vai depender de como a realidade se revela e o ser interage com essa mesma realidade do mundo em suas vicissitudes.

De dentro para fora e de fora para dentro, não em sua binaridade, mas em seu todo, de modo que não se pode observar precisamente o que, na construção do mito, é manifestação de como o mundo se abre ou de como o homem lança seus dilemas sobre o mundo que se abre. Tal qual vitamina em que não se pode mais separar as frutas ou o leite, eis o mito como produto do interno e do externo ao ser – posto que não se pode separar o 'ser humano' do 'mundo', o mundo é fruto da observação desse, já que nem mesmo a palavra mundo, assim como seu conceito, existiriam na ausência hipotética da humanidade em termos epistemológicos.

Esse entendimento da verdade que vogamos como sendo parte da criação mitológica se constrói também na práxis. Sobre a práxis, nos pauta Karel Kosik (1969, p. 207): “[...] a totalidade do mundo compreende ao mesmo tempo, como momento da própria totalidade, também o modo pelo qual a realidade se abre ao homem e o modo pelo qual o homem descobre essa nova totalidade.”

É precisamente por isso que pautamos o mundo como um espaço dialético: ele está empírica e teoricamente vivo, postas as ações humanas que reconfiguram e redescobrem o mundo e a 'realidade'. Ou seja: o mundo se abre em uma realidade determinada, que é única dada a aleatoriedade geográfica (clima, relevo, vegetação, etc), e como o homem vai

descobrir, explorar, transformar, redescobrir e entender essa realidade na prática (outra vez a não dicotomia do interior e do exterior) será um agente criador do mito. Assim, completa Maria Aparecida Baccega que

a realidade é exterior ao homem, ela existe fora, enquanto objeto. O reflexo dessa realidade na linguagem/pensamento não é mero reflexo passivo, não é reprodução da realidade. É sim o resultado de uma interação ativo-passivo-ativo entre o homem e a realidade natural ou social. (2007, p. 39)

E acrescenta:

As “coisas” existem independentes de nós – são os objetos. Quando nos inteiramos com elas através da práxis, o que era objeto passa a ser produto. (...) Mas o produto nunca pertence a um indivíduo isolado (que não existe): logo, ao ser apropriado e se tornar produto, o objeto tem sua existência regulada pelas relações que estabelece com os demais objetos. (BACCEGA, 2007, P. 39, grifo nosso)

Interessantemente usada, a palavra 'inteirar' (tornar inteiro) ilustra essa complexa equação do exterior e o interior inteirados em um só produto substrato: o homem, seu inconsciente e o mito. De forma curiosamente análoga, a palavra “religião” também se revela, etimologicamente, como a religação, inteiração, do homem com o todo (Deus, deuses, enfim)(AZEVEDO, 2010, p. 91).

Parafraseando Joseph Campbell:

Todas as imagens religiosas ou mitológicas se referem a planos de consciência, ou campos de experiência, que existem potencialmente no espírito humano. Essa imagens evocam atitudes e experiências propícias à meditação sobre o mistério da fonte do seu próprio ser. (CAMPBELL, 1990, p. 174-75).

As redefinições e redescobertas do mundo implicarão em uma nova forma de criar ou entender o mito tanto no tempo quanto no espaço. Basta notar como os deuses que figuram no panteão greco-latino têm diferentes personalidades e características em uma análise comparativista entre a mitologia grega e a mitologia romana. Atena e Minerva, à primeira vista, são divindades análogas; entretanto, não bastasse a diferenciação no nome já precipitar uma incompatibilidade perfeita, suas personalidades se diferenciam a ponto de se tornarem dois seres distintos. Isso ocorre porque não se pode esperar que dois povos de ápice cultural separado no tempo e espaço pudessem entender o mundo e suas verdades – que se consubstanciam no mito – de forma idêntica. Bem como a figura do Cupido (Eros) se distingue, no nosso imaginário contemporâneo, daquela retratada como a divindade portadora das flechas do impulso de vida e da morte pertencente à visão grega.

Também o professor Everaldo Rocha nos chama atenção para algumas de suas definições acerca do mito, aqui escolhidas para ratificar as explicações: “[...] o mito é produto do inconsciente, [...] capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, [...] ainda mais, é do inconsciente uma forma de expressão [...]” (ROCHA, 1985, p. 178); corroborando com os dizeres de Baccega, ele explica, citando Jung, que o mito não é o inconsciente individual, mas o inconsciente coletivo, que é a camada mais profunda da mente humana, mais ainda que o inconsciente pessoal. Ele é parte da humanidade, da história do Homem, com “H” maiúsculo (História, Humanidade), do patrimônio existencial do ser, que se encontra presente nas mentes individuais (ROCHA, 1985).

O acadêmico ainda prossegue: “[...] vai ser exatamente neste inconsciente coletivo que Jung vai achar sua interpretação para o mito. O inconsciente coletivo manifesta-se em padrões que ele chama, usando uma expressão de Santo Agostinho, de arquétipos.” (ROCHA, 1985, p. 195, grifo nosso) E mais além: “Ali se origina, ali se manifesta. Reflete-se na exterioridade cultural, nasce na interioridade psíquica” (ROCHA, 1985, p. 196).

#### Para Jung

Exatamente como o corpo humano representa um verdadeiro museu de órgãos, cada qual com sua longa evolução histórica, da mesma forma deveríamos esperar encontrar também, na mente, uma organização análoga. Nossa mente jamais poderia ser um produto sem história, em situação oposta ao corpo, no qual a história existe. (JUNG, 1964, p. 67)

O inconsciente, por conseguinte, tem uma história que é herdada pelas gerações por vir, tal qual uma memória celular. Dentre os conceitos que herdamos, estão espaços significativos vazios que se vão preenchendo com significantes cuja intenção é organizar a forma como o mundo é compreendido e que são passadas adiante. Uma metáfora comumente usada para ilustrar isso é imaginar o leito de um rio que ainda não rebentou, a partir do seu rebento, a forma como se posta a geografia do local e que permitirá que a água por ela escorra, definirá, em determinada proporção, todo o fluxo do rio até que ele desague.

#### Jung prossegue:

O inconsciente coletivo é constituído, numa proporção mínima, por conteúdos formados de maneira pessoal; não são aquisições individuais, são essencialmente os mesmos em qualquer lugar e não variam de homem para homem. Este inconsciente é como o ar, que é o mesmo em todo lugar, é respirado por todo o mundo e não pertence a ninguém. Seus conteúdos (chamados arquétipos) são condições ou modelos prévios da formação psíquica em geral. (JUNG, 1973, p.408)

Ao explicá-lo de forma oportuna ao nosso estudo, a psicóloga recifense Isabela Meira<sup>3</sup> diz que “os arquétipos, como elementos estruturais formadores que se firmam no inconsciente, dão origem tanto às fantasias individuais quanto às mitologias de um povo.” e também que “[p]or exemplo, o arquétipo materno compreende não somente a mãe real de cada indivíduo, mas também todas as figuras de mãe, figuras nutridoras. Isto inclui mulheres em geral, imagens míticas de mulheres (tais como Vênus, Virgem Maria e Mãe Natureza)”<sup>4</sup>.

A constante repetição da experiência vai originar o arquétipo e a inteiração entre o objeto (o outro) e o sujeito na tentativa da apreensão do real: os símbolos. O simbólico para Lacan (1953) – uma das formas de compreendê-lo - seria o real (impossível) refratado na ótica da categorização gerada pelo campo da significação. Em outras palavras, ao tentar categorizar o objeto real sob égide do significante, lançamos sobre ele dilemas, dando-lhe categoria de representação baseados em nossos conceitos coletivos internos. Retornando ao arquétipo: imagens 'primordiais' que permeiam a essência e, no inconsciente, pré-significam determinada categoria inteligível. Todas essas categorias vão se manifestar de infinitas formas, incluindo o mito.

A PBS (canal americano de cunho educativo e cultural), em seu website, assim resume e costura as questões do arquétipo e do mito em um texto que nos é muito oportuno:

An archetype is a universal symbolic pattern. Examples of archetypal characters are the femme fatale, the trickster, the great mother and father, and the dying god. There are archetypal stories as well. Examples are stories of great floods, virgin births, creation, paradise, the underworld, and a final apocalypse. True to their universal nature, archetypal characters and stories appear again and again in myths across many diverse cultures. Archetypal myths explain the nature of the world and life. Thus, many peoples have tales to explain the origins of places and objects: the city, the mountain, the temple, the tree and even the stone. Other archetypal myths serve to instruct. For example, the quest archetype is typically a journey where the hero or heroine must overcome their own faults and weaknesses in order to reemerge as a mature, productive member of their society.<sup>5 6</sup>

Corroborando com o pensamento aqui pautado, podemos resumir assim:

3 MEIRA, Isabela F. *Carl Jung: Introdução à Arquétipos e Inconsciente Coletivo*. [s.n.] [2014] Disponível em: <[www.psicosmica.com/2014/12/introducao-arquetipos-e-inconsciente.html](http://www.psicosmica.com/2014/12/introducao-arquetipos-e-inconsciente.html)> Acesso em: 20 Jul. 2015.

4 Idem.

5 “Um arquétipo é um símbolo universal. Exemplos de personagens arquetípicos são a *femme fatale*, os *tricksters*, a grande mãe e o pai, o deus moribundo. Há estórias arquetípicas também. Exemplos disso são as histórias sobre enchentes, nascimentos virginais, criação, paraíso, o submundo e o apocalipse. Verdadeiros para sua natureza universal, personagens arquetípicos e estórias são recorrentes em mitos através de diversas culturas. Mitos arquetípicos explicam a origem de lugares e coisas: a cidade, a montanha, o templo, a árvore e até a rocha. Outros servem pra instruir. Por exemplo, a jornada arquetípica é comumente uma jornada onde o herói ou a heroína deve superar suas próprias falhas e fraquezas no intento de se soerguerem como um membro maduro e produtivo de suas sociedades.” Tradução nossa - todas serão, exceto quando salientado.

6 WOOD, Michel. *Myths & archetypes*. [s.n.] [20--?] Disponível em: <[www.pbs.org/mythsandheroes/myths\\_archetypes.html](http://www.pbs.org/mythsandheroes/myths_archetypes.html)> Acesso em: Jul. 2015.

No aparente descompromisso dos relatos místicos, levantamos questões sobre a memória e sua presença nos fenômenos artísticos, pois é nesta que os autores se baseiam – de forma individual ou coletiva – a fim de des-velar os mistérios do mundo. Enfim, todo artista calca-se em lembranças pessoais e/ou culturais para erigir o objeto de seu desejo: a obra de arte. (TORRES, 2014, p. 72)

Aludindo ao mito novamente, a fim de clarificar a ideia do artista, do poeta, como reproduzidor/recriador das verdades do mundo, encontramos ensejo em algumas das versões de Mnemósine e Clio. Aquela, deusa Titã representante da memória, tradução, lembrança, tem nove filhas de sua união com Zeus – as Musas -, dentre elas está a supracitada Clio, Musa do saber Histórico. Ela une-se a Apolo, divindade representante também da beleza harmônica e da luz, dando origem a Orfeu, a personificação do poeta. Parafraçando, o poeta é o ser cujas mãos são ornadas com a beleza e o saber histórico, a fim de com elas estruturar sua obra poética. Evidente fica então que, sob o manto do literário, místico, religioso, etc, escondem-se “verdades” sociais representadas não como um espelho nítido, mas como uma biópsia das sociedades que as produzem.

A literatura, entretanto, está tão intimamente envencilhada ao mito?

Northrop Frye, crítico literário nascido no Canadá em 1912, trabalhou exaustivamente as relações entre as narrativas e o mito. Para Frye, em *The Archetypes of Literature*, (2010, p. 1310), a especificidade distintiva do ritual dá-se no fato de que ele é deliberado. Segundo o autor, que tenhamos que colher o que plantamos em determinada época do ano é involuntário, pois depende de condições naturais que se alheiam à vontade do ser humano para que se concretizem; entretanto, quando nos referimos às 'cerimonias' criadas em torno dessa arbitrariedade (sacrifícios e suplícios de boa colheita, danças ritualísticas, flagelação, cânticos e canções feitos como homenagem), estamos lidando com atos que voluntariamente tencionam restabelecer a harmonia entre o homem e o todo e, portanto, rituais – que são necessariamente, como referencia o autor, 'enciclopédicos', ou seja, estão estritamente ligados a um evento natural, como as fases da lua, solstícios, etc. (2010, p. 1311) O teórico canadense prossegue elucidando que, assim como no ritual, a epifania é a imagem que o oráculo transforma em atos (a narrativa do ritual, a dança, a canção, etc, o significante). A inspiração, a imagem da cena, é a epifania que o autor transcreve em narrativa. As significações presentes nos rituais são latentes e, dessarte, para o partícipe do ritual elas se escondem, não sendo percebidas; para um observador alheio, todavia, elas descortinam... Assim prossegue a literatura. O autor, que escreve, também para conciliar essa inquietação latente entre o mundo e o indivíduo, não percebe amiúde que sua obra está intimamente ligada a realidades outras



além das que tencionava expressar.

Tomemos como exemplo as pinturas rupestres e as primeiras esculturas, que em grande número foram criadas com o intento de representar o animal caçado ou ameaçador para que se pudesse matá-lo no plano 'espiritual' (palavra meramente ilustrativa, referimo-nos ao plano mágico), a fim de que se fizesse mais fácil o assassinio em plano físico; ou cantos religiosos cujo objetivo sejam a vitória: seus criadores e partícipes podem não perceber, ao concebê-los, que estão, para além das representações que tencionam, evidenciando uma realidade sua e social em que acreditam que determinados rituais podem, de antemão, mudar o rumo do futuro desconhecido, entre outros. O próprio Frye (2010, p; 1310) coloca a literatura no entre-lugar de dois expoentes: a pintura e a música... justamente por mover-se tanto no espaço, quanto no tempo (sendo a narrativa o ritmo/tempo; a “imagem” que se projeta da narrativa, o espaço, a pintura).

A professora Adélia Beserra de Menezes, colaboradora da Unicamp, aponta, em seus estudos, que o que Frye chama de “O Grande Código” da literatura ocidental, as narrativas bíblicas, está presente, inclusive, por exemplo, nas obras de João Guimarães Rosa. Ela traça um comparativo expondo os arquétipos presentes tanto n'O Livro Sagrado quanto na obra *Dãolalalão*<sup>7</sup>.

Ainda sobre a relação do mito com a literatura, fica mais claramente evidente se lembrarmos-nos que grandes obras literárias clássicas lidam diretamente com a mitologia, como no caso de Homero e Virgílio. Massaud Moises, ao falar justamente sobre o épico na obra de alguns autores em particular, propõe que a poesia “acaba sendo veículo expressivo de uma ampla e densa visão do mundo e do ser humano” (MOISES, 2012, p. 206) que mergulha e se origina das paixões e necessidade. Se propositada ou involuntária, isso não nos cabe aqui traçar, até porque o mito está, queiramos ou não, em “tudo” que pelo homem é produzido. Bataille (2013) trabalhou, por exemplo, com a ideia do paradoxo da ausência do mito no modernismo: a crença de que se tinha superado o mito, por parte dos artistas, criou em torno dela todo um conjunto de mitos de superação do mito.

## 1.2 A mulher na mitologia e na cultura ocidentais.

---

7 MENESES, Adélia Bezerra de. *Dãolalalão de Guimarães Rosa ou o Cântico dos cânticos do sertão: um sino e seu badaladal*. Estud. av. 2008, vol.22, n.64, p. 255-272. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142008000300016>> Acesso em: 30 Jul. 2015.

*Indiozinho, sioux ou crow,  
pequeno esquimó,  
pequeno turco ou japonês,  
Vocês não queriam ser eu?*  
(GUSMÃO, 2000, p. 12, grifo nosso)

O Ser lida com sua própria construção a partir da interação com O Outro. Criamos os limites do que somos a partir do que não somos vislumbrado nesses ditos outros. Bem como na linguística (FIORIN, 2012) diz-se que um significante não se preenche a partir do significado que tem, mas do significado que não tem; não é apenas do que ele *é* ou *quer dizer*, mas a partir do que ele *não é* ou *não quer dizer*; o Ser, por determinado viés, se constrói em analogia. Segundo o *Dicionário Houaiss Eletrônico*, por exemplo, Alteridade é a qualidade do que é Outro, Distinto e Diferente. Portanto, preenchamos os contornos de nosso conteúdo a partir da interação com o distinto, o Segundo, sendo, à nossa mente, nós mesmos sempre os Primeiros.

Semelhante a este discurso, se constrói a identidade social, sendo que, ali, o “ser primeiro” é o corpo social dominante. Os Romanos chamavam as tribos que habitavam o atual território da França de Gauleses (Celtas), ainda que esses, subdivididos, sequer se considerassem tais, parafraseando as palavras de Thomas S. Burns (2003, p 88) - o mesmo para os famigerados povos 'germânicos'. O consumo exagerado de carne e a embriaguez eram fatores de alteridade para os romanos, isso diferenciava o guerreiro sóbrio e sábio (romano) do guerreiro de pujanças animais (os “bárbaros”)<sup>8</sup>. Portanto, o que *nós romanos* não fazemos em relação ao que os *outros fazem* vai criar e justificar o epíteto de “bárbaro”, “não civilizado”.

Os versos que servem de epígrafe a este capítulo esclareiam bem a equação: diversos povos e tribos foram sumariamente resumidos em uma única palavra fruto da diferença: índios. Palavra que por si só denota um etnocentrismo, já que é oriunda da tentativa europeia de atingir As Índias:

Em primeiro lugar, em qualquer parte do mundo, os povos indígenas são sioux, crow, kamayur-, xokleng, guarani e outros, mas não só Índios, categoria inventada pelos brancos para, desrespeitando a especificidade de cada grupo, colocá-los todos

---

8 FERNANDES, João Azevedo. *Sobre civilizados e bárbaros*: o álcool e as trocas culturais na antiguidade européia. Revista CANTAREIRA. [s.n] [20--?] Disponível: <<http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2013/05/e07a01.pdf>> Acesso em: Jul. 2015.

no mesmo saco. Índiozinhos sioux ou crowî, isto é, tanto faz, são Índios para os brancos. Desconsidera-se aí o que são de fato e o que pensam sobre si mesmos como componentes de uma história singular de grupo que tem suas próprias marcas, portadoras de significados, sentidos e visão de mundo, únicos porque são seus. Chamá-los de Índios indistintamente É negar-lhes o que de mais interior os habita e que dizem deles por aquilo que são: kamayur-, ticuna, xavantes, etc...<sup>9</sup>

Nesta alteridade, amiúde construímos, impelidos pelos nossos mitos, visões, imagens do Outro que ignoram suas especificidades, que terminam por torná-los mais construtos do imaginário dominante primeiro do que realmente é sua identidade; nos vemos como os portadores do padrão e o outro, o desvio. Mesmo a narrativa mítica está repleta de referências ao outro em diversíssimos planos.

De certa forma, restou ao homem ao longo da história dialogar com o 'outro' como o 'mal'. Assim deu-se com os nativos africanos e americanos, dá-se hoje nas religiões cristãs ao se referirem às religiões de matriz africana como 'demoníaca'. O próprio Diabo, originário da palavra 'diabolos' em oposição a 'symbolos', é aquele que se afasta, que entremeia Deus, o outro, que não é símbolo, não representa. Afinal, parafraseando Jean-Paul Satre, “[o] inferno são os outros”. A imagem corriqueira do diabo é um exemplo: há nela figuras animais que remetem ao outro animado (o animal) e outras inúmeras referências simbólicas que vergam antigos emblemas das religiões ditas 'pagãs', a fim de cosê-las à imagem do mal – o outro.

Isto, como veremos adiante, ocorre também com o Ser Mulher.

A mulher sucede ao homem no patriaracado. Ele é padrão, ela “o outro”. E essa afirmação se mostra presente em muitas manifestações que representam e expressam o inteligível e artístico. Não é difícil, por exemplo, perceber que, nos livros didáticos de língua portuguesa, o pronome masculino costuma anteceder ao feminino e, quando há a dupla possibilidade desinencial, se assinala o feminino entre parêntese, como o outro (e.g.: menino[a]). Essa marcação não é exclusividade das Línguas Neolatinas, em particular da portuguesa, na língua inglesa apenas recentemente termos como 'mankind' (raça humana) e 'policeman' (policia) foram repensados.

Simone de Beauvoir nos voga:

Os termos masculino e feminino só são usados simetricamente no registro formal, como nos documentos legais. Na verdade, a relação entre os dois sexos não se parece muito com aquela entre dois polos elétricos, porque o homem representa tanto o positivo quanto o neutro, como aparece no uso comum de homem para designar seres humanos de modo geral, enquanto a mulher representa só o negativo, definida

9 GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. *Linguagem, cultura e alteridade: imagens do outro*. Cadernos de Pesquisa, nº 107, julho/1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n107/n107a02.pdf>> Acesso em: Jul. 2015.

por critérios de limitação, sem reciprocidade. (DE BEAUVOIR, 1970, p. 9)

O próprio nome da obra a qual aludimos aqui em prol do nosso trabalho é *O Segundo Sexo*, onde a teórica trabalha e analisa as construções femininas fruto da alteridade masculina.

Para entendermos essa arbitrariedade, precisamos retomar o mito e sua magnitude, não vamos, porém - porque seria impossível - mencionar todas as manifestações míticas, mas recortes que necessariamente reverberem hodiernamente em nossa sociedade e possam ensejar uma elucidação.

Começemos com o recorte que dá conta de Hera: deusa representante das bodas, maternidade, das esposas, enfim. Esposa do Irmão Zeus e filha dos deuses titânicos Cronos e Reia. Comumente narrada como propensa a brigas, inveja, determinação e fúria, empreendeu uma extensa perseguição aos filhos bastardos do marido – empresa pela qual é mais conhecida nas revisitações do mito contemporâneas. Conta Ovídio (1983) que Eco era uma ninfa especialmente incumbida por Zeus de distraí-la para que ele pudesse cometer seus atos de adultério. Ao descobrir o engodo, Hera amaldiçoa Eco a apenas repetir o que os demais versam. Astuciosa, Hera é comumente retratada pelas suas intrigas. Ela não era, contudo a rainha dos homens como Zeus, apenas sua esposa.

No mito grego, contado pelo poeta Hesíodo na Teogonia (2003), o ser mulher é inexistente aos homens, criada posteriormente por Zeus como parte orquestrada do castigo cujo objetivo era tirar-lhes a paz após a recuperação do fogo arquitetada por Prometeu em socorro aos seus protegidos. Toda essa contenda, que tem em seus extremos Prometeu e Zeus, surge por conta da desconfiança desse. Incomodava-o o fato de que os homens coabitassem no Olimpo junto aos deuses, posto que neles não confiava pelo fato de não terem sido sua criação.

Zeus, porém, não se deu por vencido unicamente com o advento do par aos homens - que os sujeitava aos caprichos do desejo, conturbando, trazendo o nascimento, e conseqüentemente a morte, ou seja, dando-lhes uma condição finita -, pedindo então a Hefesto, que já forjara os grilhões que atavam Prometeu à montanha em que padecia, que delineasse, dessa vez, a mulher ideal, semelhante às deusas do Olimpo. Nela, porém, haveria palavras mentirosas e falsidade. Dessa forma, “esta primeira mulher traz em si, pela sua aparência, uma natureza divina; pela sua força e pela sua fala, uma natureza humana; pela sua mentalidade de cão, uma natureza animal” (TORRES, 2009, p. 42). Recebeu de diversos deuses do panteão um dom e pronto: estava criada Pandora (etimologicamente, a que possui todos os dons).

Hermes daí, a pedido de Zeus, leva Pandora a Epimeteu (irmão de Prometeu) que, mesmo advertido pelo irmão anteriormente que nada do Rei do Olimpo aceitasse, esposou-a. Pandora logo abre o presente de núpcias, também dado por Zeus, libertando todos os males do mundo, exceto a esperança.

Não muito semelhante na forma, mas sim no conteúdo, o mito judaico-cristão para a gênese da humanidade traz como protagonistas Adão e Eva, a partir do qual podemos compreender outros e os mesmos desdobramentos.

Adão torna-se o primeiro ser terreno criado por Deus, a sua imagem e semelhança. De sua costela<sup>10</sup>, Eva é criada. Residem no paraíso até que, tentada pela serpente, Eva experimenta do fruto do conhecimento do bem e do mal (comumente representado e concebido como sendo uma maçã), oferecendo em seguida a Adão. Como consequência, toda humanidade é privada da vida eterna, surgia a noção do pecado, a necessidade das vestimentas, posto que se descobriram nus, bem como a expulsão do Paraíso e os dissabores da dor. Vêm então as dores, os assassínios, a penúria infringida à humanidade (BÍBLIA, 1993).

Há ainda o relato de Lilith, a mulher que rejeitou a ideia de inferioridade feminina, primeira mulher de Adão, banida do paraíso por rejeitar a sujeição ao homem. Sua origem é controversa e ganha destaque em tempos pós-modernos, onde vigoram as lutas feministas. Outras interpretações ainda entendem-na como a serpente que tenta Eva ao fruto proibido. Ainda que não mencionada no Antigo Testamento, existem curiosas brechas que sustentam uma existência anterior, possivelmente extraída. Por exemplo:

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos, e sobre toda a terra, e sobre todo réptil que se arrasta sobre a terra. E Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora idônea para ele.” (BÍBLIA, 1993, p. 4, grifo nosso)

Entretanto:

far-lhe-ei uma auxiliadora que lhe seja idônea. (...) Então, o SENHOR Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu; e tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar. E da costela que o SENHOR Deus tomou do homem, formou uma mulher, e trouxe-a a Adão. E disse Adão: Esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; chamar-se-á varoa, porquanto do varão foi tomada. Por isso, deixa o homem pai e mãe e se une à sua mulher, tornando-se os dois uma só carne. (BÍBLIA 1993, p. 5, grifo nosso)

Mais adiante O Livro Sagrado menciona Sara, esposa de Abraão, e Agar.

---

10 Alguns contestam a criação de Eva a partir da costela de Adão como sendo um erro de tradução.

Impossibilitada de dar um filho a seu marido, Sara desiste de tentá-lo com o advento de sua velhice, percebendo-se estéril. Para que o esposo, entretanto, não padecesse da dor de não ter um herdeiro, ela concede que Agar (Hagar em algumas versões da narrativa), uma serva egípcia, deite-se com seu marido a fim de dar-lhe um herdeiro. Consumado o ato, Agar engravida e dá a luz a Ismael. Porém, pela Graça, Sara, ainda que já bastante idosa, pôde dar a Luz a Isaque, um projeto divino de recompensa que surge a partir do desprezo que Agar cria pela sua Senhora, uma vez que ela não podia conceber. Em consequência dos atos inconvenientes de Ismael, que insistia em molestar o irmão, Sara pede a Abraão que os bana para o deserto. (BÍBLIA, 1993)

Pensemos no mito de Maria, noiva de José, mulher escolhida para acolher o filho de Deus. Enviado do Senhor, o Anjo Gabriel revelou-se em epifania à Maria e a José. Para aquela, O Anjo comunica que terá um filho, salvador da humanidade e que deveria se chamar Jesus; para esse o Anjo surge com o intento de confirmar a versão. José tem, então, de agilizar o casamento para que não houvesse a suspeita de adultério sobre Maria, visto que ela era virgem. (BÍBLIA, 1993, grifo nosso)

A necessidade nitente de que Maria fosse virgem desvela toda construção mítica em torno do corpo e atitude da mulher. É importante notar que, em todas as Bíblias a que recorreremos, não há sequer a menção, ou a necessidade dela, da virgindade de José – homem.

Essas narrativas mitológicas nos mostram como, na construção cultural ocidental, a mulher é imaginada, idealizada e construída. Para os romanos, por exemplo, essa visão perpassava até mesmo a esfera judicial. Era lei: o homem tinha poder sobre seus servos, escravos e mulher, o *pater familias*. O direito, portanto, nessa sociedade, corporifica e perpetua essa assimetria dos gêneros. (LASSEN, 1997) Exemplos não nos faltariam.

Para Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1998. apud TORRES, 2009, p. 22), o corpo é locus identitário e, portanto, nele se inserem e evidenciam as disputas pelo poder, é onde reside o capital cultural. Ana Colling (2004) nos acrescenta ainda que grande parte das obras que se dedicam a tratar da mulher estarão tratando de um desejo masculino inscrito, das sombras desse desejo projetadas na imagem construída do outro. Ela também versa que o corpo se produz tanto do físico quanto do imaginário que se produz em torno dele: as variantes linguísticas que usa e onde as usa; as roupas que veste e como as veste; olhares permitidos e outros proibidos. A autora nos explica que o corpo, assim como para Bourdieu, é o primeiro lugar de inscrição e, portanto, foi a partir dele e de suas produções que a sociedade patriarcal passou a encarar as mulheres. “A natureza – menstruação, gravidez, parto e etc – destinava as mulheres ao silêncio e a obscuridade, impossibilitando-as de outras formas de

criação [...] por outro lado, as que se recusam a cumprir seus deveres, de mães e esposas exemplares, são ameaçadas das piores punições: mulher má e psicologicamente doente. Todos esses discursos, incansavelmente repetidos, tiveram um efeito decisivo” (COLLING, 2004, p. 16, 17).

A própria língua é um instrumento igualmente potente em que limites são cunhados a fim de que se possa exercer tanto poder quanto identidade. Usufruímos então dos estudos de Peter Trudgill ao dizer, citando um texto datado do século XVII, que

the men have a great many expressions peculiar to them, which the women understand but never pronounce themselves. On the other hand the women have words and phrases which the men never use or they would be laughed to scorn. Thus it happens that in their conversations, it often seems as if the women had another language than the men.<sup>11</sup> (TRUDGILL, 2000, p. 65)

O autor menciona um texto nativo caribenho, de autoria não identificada, para exemplificar como acreditava-se que, sendo dois sexos distintos, havia-se de limitar o que cada um deveria ou poderia dizer. Obviamente não falavam duas línguas distintas, mas duas variantes de um mesmo idioma. Peter usa o texto com outro propósito, mas serve-nos para exemplificar, embora isso não ocorresse em todos os povos ao redor do mundo, como essas diferenciações não são exclusividade do pensamento europeu ocidental, não estão apenas “aqui”, mas também, alhures.

O sociolinguista, na mesma obra, discorre também que, podemos não notar, mas a primeira coisa que identificamos ao mapear um possível interlocutor é o seu sexo e isso define como esperamos que ele ou ela se comporte. Essa diferenciação entre homem e mulher é tão “básica” que, por muitos, tomamos como um dado natural e arbitrário e, desse modo, não é de se espantar que isso se reflita na nossa linguagem. (TRUDGILL, 2000, p. 61).

Não é difícil perceber no nosso dia a dia, nos espaços interseccionais aos homens e mulheres em que predominem a linguagem informal, que não sofrem as mesmas censuras os homens ao usar palavras de baixo calão como as que às mulheres seriam reservadas. Para essas mulheres, há a alcunhas diversas. No caráter sexual, a masturbação, como exemplo satisfatório a nossos propósitos, é amplamente mais abordada pelos homens do que pelas mulheres e, no tangente à forma de se referir a ela, às mulheres restam os eufemismos que aos homens não são impostos. Também para as mulheres se direcionam associações que não

---

<sup>11</sup> "Homens têm muitas expressões peculiares a eles, que as mulheres entendem mas jamais podem utilizar. Por outro lado, mulheres tem palavras e frases que homens não podem nunca fazer uso ou sofreriam escárnio. Parece, portanto, em suas conversas, frequentemente, que as mulheres tinham uma outra língua que não a dos homens."

afligem comumente os homens, um dado exemplar trata de como o fumo e o consumo alcoólico, bem como uso de “palavrões” estão associados à fealdade feminina<sup>12</sup>.

A puta (mulher de comportamento não “ortodoxo”) ou a santa são estereótipos que começam, então, a serem construídos e que se cunham diretamente, através do caráter – também – mimético, nas mais diferentes manifestações artísticas. Os dois lados dicotômicos que correspondem a essa balança são partes de um discurso binário construído pelo homem, tanto por uma questão de funcionalidade a seus propósitos, quanto por circunscrição de poder.

### 1.3 A *hybris*, a mulher, a catástrofe e a Literatura.

A Literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. [...] O artista literário cria ou recria um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades fatuais. Os fatos que manipula não têm comparação com os da realidade concreta. São as verdades humanas gerais, que traduzem antes um sentimento de experiência, uma compreensão e um julgamento das coisas humanas, um sentido da vida, e que fornecem um retrato vivo e insinuante da vida. A Literatura é, assim, a vida, parte da vida, não se admitindo possa haver conflito entre uma e outra. Através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana. (COUTINHO, 1978, p. 9-10)

A descrição de Afrânio Coutinho é azada. Há inúmeras definições acerca do que é a literatura, mas mais uma vez parece ser mais fácil dizer o que ela não é do que aquilo que ela realmente é. O professor Massaud Moisés (2012) nos mostra que grande parte das definições que a ela se propõem são falhas, entretanto parece-nos um senso comum que a literatura não deva satisfações às normas que pragmatizam a realidade, ela é, porém, embasada nessa realidade, de forma não absolutamente espelhada, mas tortuosa.

É importante enfatizar que as relações que cosem a realidade e a literatura, como muito elucidado na citação subjacente, são complexas e existentes. Com o propósito de nos esclarecer melhor sobre essa relação, diz Roland Barthes (1971, p. 67 - 68) que a escrita literária não é algo que se justapõe à realidade como um quadro representativo ou um mero

---

12 HOFFNAGEL, Judith; MARCUSCHI, Elizabeth. *Linguagem e sexo: estudos sobre a fala feminina*. Revista Investigações. v. 1, 1991. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/1494/1167>> Acesso em: Jul. 2015.



espelho, mas um mergulho na opacidade viscosa dessa realidade, assim, fruto de suas vísceras e é isso que nos alicerça a afirmar que, de forma direta ou enviesada, a Literatura é muito frequentemente uma representação exímia – dadas as proporções cabíveis - não apenas do *zeitgeist*, mas também da sua sociedade claramente falando. O autor seria, assim, uma das diversas partes que complementam o todo, e sua literatura fruto dessa parte entre-lugar ao indivíduo e o totalizante.

Para Antônio Cândido, a arte é vítima e cúmplice ao mesmo tempo, produto e produtora. Assim o diz:

[...] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (CÂNDIDO, 2006, p. 29)

Ao dialogar com a afirmação aristotélica de que a literatura era mimese (imitação) da realidade, por exemplo, Alfonso Reyes (1941, p. 261) admite três definições para o termo, dentre eles, o terceiro nos chama atenção pela sua maior clareza acerca da imitação literária: “a expressão, por meio da arte, do tipo que o artista tem na alma. É a imitação de uma presença subjetiva”, referente a “semelhança entre a casa que o arquiteto constrói e a que vislumbra em sua mente”. Outras definições admitem a imitação como retratismo e até o método em que o artista imita a criação divina. Essas três definições nos pautam a que se presta, de certa forma, a arte e a literatura no seio da sociedade. O que nos importa aqui é salientar que a literatura, de forma mais ou menos ruidosa ou opaca, lida com as verdades que a cercam.

Mas, o que é a Hybris?

Comumente associada ao orgulho exagerado, jactância, é, na definição da Enciclopédia Britânica, “the intentional use of violence to humiliate or degrade, [...] [H]ubris came to be defined as overweening presumption that leads a person to disregard the divinely fixed limits on human action in an ordered cosmos.”<sup>13</sup> <sup>14</sup> Nick Fisher (1992) explicita que, para a sociedade grega, além de ser um ato de extrema vergonha, “cometer” hybris estava comumente ligado ao castigo, ao desastre, como se os convidasse.

---

13 "O uso intencional de violência a fim de humilhar ou degradar, [...] [H]ubris passou a ser denominada como uma presunção que leva ao indiferença em relação aos limites divinamente fixado aos humanos em um cosmos ordenado."

14 BRITANNICA. *Hubris*. Disponível em: <<https://global.britannica.com/topic/hubris>> Acesso em: Ago. 2015.

Não vamos nos prender nas inúmeras definições temporais e na problemática que envolve o termo, em vez disso, entenderemos, a partir de ambas as citações supramencionadas, como o ato cuja presunção ou imprudência levam a respostas da ordem natural do mundo, geralmente associadas a uma determinada catástrofe.

Para introduzirmos o nosso pensamento, aludiremos novamente a mitos anteriormente descritos: Pandora, Eva, Agar... o que há de semelhante e divergente em ambas as narrativas? Como pudemos notar, nos relatos, a mulher traz determinada “catástrofe” inerente. O que é díspar, no entanto, é como isso se dá. Se no mito grego ela é necessariamente forjada com o intento de desestabilizar o homem, tendo assim já no seu arrebol a essência destrutiva e desarrimadora, no judaico-cristão parece-lhe inevitável, porém não intencional. Há, na mulher, do ponto de vista forjado pelo nosso conjunto de crenças, uma tendência inata à destruição. Não fora criada pra isso (e também o fora!), mas o fez, por rebeldia, por ser vítima de sua própria capacidade transgressora e desrespeitosa, de sua inata inaptidão a ordem e harmonia, quando descontrolada.

De tempos idos aos nossos, a construção social da mulher feita pelo gênero dominante – e parafraseada pelo próprio gênero feminino, agrilhado pelo patriarcado – se deu de uma forma curiosamente pendular: ou a mulher era o símbolo, a santa; ou o diabo, a vampira, a “puta”... E, ainda que tenhamos no entre lugar outras definições mais líquidas, nos extremos restam sempre a santa e a puta. Essa construção está igualmente envencilhada à questão sexual. A santa, imaculada e, ainda que participe de um ato sexual, o faz dentro dos limites que permite o sacramento; a vampira, súcubo, rouba a energia vital através de sua predileção pelo sexo.

Essa binaridade fortificou-se, segundo relata Bram Dijkstra (1986) em seu livro *Idols of Perversity*, no século XIX, patrocinada pela mente dualística que lhe era contemporânea.

Segundo o próprio autor supramencionado, a luxúria seminal a que se entregava a mulher sensual e a sua capacidade de persuasão tornavam-na uma vampira sedenta por energia vital, não apenas metaforicamente, mas também miticamente. Sarapintaram a Europa relatos sobre súcubos: novelas, romances, poemas, romances (e mais romances) e contos afins. Não por coincidência, a palavra súcubo remonta às prostitutas no antigo latim. Era a representação de uma realidade criada em que a puta/vampira era o arauto do desastre:

the virgin and the whore, the saint and the vampire - two designates for a single dualistic opposition: that of woman as man's exclusive and forever pliable private property, on the one hand, into a polyandrous predator indiscriminately lusting after

man's seminal essence, on the other. (DIJKSTRA, 1986, p. 334)<sup>15</sup>

Mencionando as palavras do então chefe do departamento de doenças geniturinárias do Bronx Hospital e autor do guia *Married Life and Happiness* (publicado já no século XX), William J. Robinson, Dijkstra prossegue:

wives who are satisfied with occasional relations - not more than once in two weeks or ten days - are relatively reasonable in their demands and may be considered normal. However, there is the opposite type of woman, who is a great danger to the health and even the very life of her husband. I refer to the hypersensual woman.(ROBINSON, 1922 apud DIJKSTRA, 1986, p. 334)<sup>16</sup>

Essa necessidade vampírica se dava, relatava a ciência, graças à perda biológica mensal de sangue e a as constantes reincidências de anemia, que eram agravadas pela sua sujeição às necessidades da carne e que levavam algumas mulheres a uma sôfrega necessidade de repô-la a partir do sêmen masculino (DIJKSTRA, 1986).

Na obra do famigerado autor Alexandre Dumas, pai, *Les Mohicans de Paris* (DUMAS, BOCAGE, 1881), por exemplo, há a tão igualmente famigerada e repetida frase “cherchez la femme”, extraída de uma outra afirmação maior que diz: “Il y a une femme dans toute les affaires; aussitôt qu'on me fait un rapport, je dis: 'Cherchez la femme’”.<sup>17</sup> Desse modo, o autor, contemporâneo ao século tratado, reproduz a construção acerca da capacidade destrutiva à mulher dada e perpetuada. Eis que, se há um problema, a mulher, por excelência causadora dele, está associada à fonte.

A literatura oitocentista foi palco profuso das reverberações desse pensamento – a santa e a puta eram manifestações constantes. Nesse aspecto, inclusive, do Romantismo ao Realismo, com ênfase no segundo, Lúcia Castelo Branco (1987) pauta que a morte da mulher que, supondo ser santa, se verga às liberdades da puta - esse castigo contíguo - era uma válvula de escape para a sociedade que se saciava com a repressão e também um artifício de paráfrase da ordem vigente, mais do que as simples metáforas e críticas comumente aceitas (a título nosso de exemplo: no romance *O Primo Basílio*, do autor português Eça de Queirós, a morte de Luísa como sendo, ao mesmo tempo, uma crítica às instituições da família burguesa

---

15 A virgem e a puta, a santa e a vampira - duas designações para uma única oposição dualística: a de que a mulher é a eterna e flexível propriedade privada do homem por um lado e, do outro, a poligâmica desejante da essência seminal do homem.

16 Esposas que estão satisfeitas com relações ocasionais - não mais do que uma em duas semanas ou dez dias - são relativamente razoáveis em suas demandas e podem ser consideradas normais. Contudo, há o tipo oposto de mulher, que é grande perigo à saúde e até à vida de seu marido. Eu me refiro a mulher hiper-sensual.

17 “Há sempre uma mulher envolvida em todos os casos. Assim que me trazem um relatório, digo logo: 'Procurem a mulher’”.

e uma metáfora para a morte do Romantismo, além de deliciar a burguesia com a catarse).

A ideia de que a mulher, fora da égide masculina, do controle e da ordem, está fadada e propiciada ao mal torna-se, ao longo dos anos, associada a bestialidade - o monstro corporificado e não apenas mais metafórico -, cresce e torna-se um conjunto de símbolos baseados em uma psicologia cujo fim é a dominação social da mulher (DIJKSTRA, 1986). O próprio Dijkstra menciona que, naquele ínterim, existia uma verdadeira guerra contra a mulher.

“The temperament of woman exposes her to the most singular inconveniences... Extreme in good, she is also extreme in evil, she is inconstant and changeable”<sup>18</sup> declarou Nicholas Francis Cooke em seu livro *Satan in Society* (apud DIJKSTRA, 1986) ao explicar que a mulher é capaz de passar do amor ao ódio com extrema facilidade e que dos atos mais heroicos, a mulher não titubeia ao cometer os mais atrozes crimes. É curioso notar que todas esses comportamentos lidam com atos da natureza humana, admissíveis ao homem, mas que, na mulher, por questão de controle, são tomados como absurdos e que geralmente referem-se, de alguma forma direta ou indireta, com a liberdade sexual. Lucia Castello Branco menciona também em seu livro, *O que é o erotismo* (1987), que, entendendo o impulso erótico e também o sexo como uma busca de completude, a forma mais eficaz de manter o 'outro' enfraquecido é tolher-lhe o próprio ímpeto de completude.

Em uma análise mais complexa e sombria, temos nas narrativas góticas oitocentistas um *wellspring* dos modelos arquetípicos femininos aqui apresentados, principalmente no tangente sexual, visto que tratamos de um período cuja pudicícia era hipocritamente pregada e grandiosamente vinculada ao caráter – a sociedade Vitoriana -, mas é na ideia de que a mulher, escudada pela própria vontade, só pode causar a catástrofe que nos estacionaremos agora.

#### 1.4 *Dracula e Carmilla: a culpa é “delas”*.

Para a nossa análise, salientaremos aqui dois personagens em particular: Laura e Lucy Westernra, das obras *Carmilla* e *Dracula* respectivamente, cujos autores são, também respectivamente, Sheridan LeFanu e Bram Stoker.

---

18 “O temperamento da mulher a expõe aos mais singulares inconvenientes... Extrema na bondade, ela é também extrema na maldade, ela é inconstante e mutável.”

O período conhecido na história da Inglaterra como Era Vitoriana é de determinada discordância no tangente a mulher. Por um lado, o decoro de uma sociedade que considerava mulheres a/à sombra do homem, cobrava-lhe pudicícia e “modos”, que alcunhava como “*fallen*” (caído em inglês) as que ousavam ter relações sexuais fora do matrimônio e que preocupava-se exponencialmente com os hábitos femininos; de outro, um reino cujo crescente números de prostíbulos preocupava, chegando a considerá-los um mal social, e que contava com uma sublevante onda de mulheres que não se conformavam em coadunar com a projeção e o impropério masculinos construtos de uma sociedade altamente patriarcal. Essas mulheres culminariam no que foi, até certo ponto, um pesadelo para a sociedade decorosa do fim do século XIX: “the New Woman”. Juntamente com tais desarranjos que inquietavam a instituição do sagrado casamento, medos pululavam dos mais diversos ramos cuja fonte parecia ser sempre a mulher. As feministas passaram, em certo ponto, a ser associadas com o infanticídio, a dissolução do lar e ameaça ao futuro, essa quebra na construção paradigmática era então compreendida como ousadia que só podia, consigo, trazer a catástrofe para a mulher e seu entorno.

Em *Carmilla*, as nuances que permeavam essa sociedade se mostram evidentes em algumas passagens e também em toda a construção que emoldura as personagens. Em primeira instância, há a questão materna:

I could not remember the time when her fat, benignant face was not a familiar picture in my memory. This was Madame Perrodon, a native of Berne, whose care and good nature in part supplied to me the loss of my mother, whom I do not even remember, so early I lost her. (LEFANU, 2004, p. 12)

A ausência da mãe denota uma deficiência inferível e essencial no decorrer da narrativa. Para Levi-Strauss, em *As Estruturas Elementares do Parentesco* (1976), as mulheres têm seu valor salientado tanto social quanto biologicamente, sem a qual, argumenta o autor, a vida se tornaria impossível. Elas excitam, portanto, no homem, o detentor do poder, desejos que remetem ao sexo e também à noção de propriedade. A mulher é o pilar da ordem social onde o homem exerce seu controle através da instituição do casamento.

Sem o papel fundamentador da progenitora, aquela que roga pela estrutura do lar, bem como a manutenção de sua existência basilar (a continuidade, os ensinamentos sobre os decoros que sucessivamente se passam entre as gerações do gênero feminino e onde o interdito não permite que o pai atue), Laura, a filha e protagonista, vê-se diante de Carmilla, a vampira que põe em movimento toda a trama.

É necessário notar que, como voga David Punter<sup>19</sup>, o vampiro é, na narrativa gótica, o medo manifestado, a corporificação da alteridade e do temor em diversas de suas aparições literárias e artísticas. À primeira vista o vampiro pode ser entendido como uma transgressão às regras racionais herdadas do Iluminismo e que permeavam uma sociedade embevecida pelas descobertas científicas, posto que é imortal, mas são suas atitudes hiper sensuais e predatórias que possivelmente causaram mais pavor e fascínio na sociedade oitocentista. Acerca dessa tentativa de significar o 'monstro', Frederic Jameson argumenta que:

The point where monster emerges is always immediately seized by an overwhelming amount of meaning – and that is valid for the whole subsequent gallery of monsters, vampires, aliens, etc. It has immediate social and ideological connotations. The monster can stand for everything that our culture has to repress – the proletariat, sexuality, other cultures, alternative ways of living, heterogeneity, the Other.<sup>20</sup> (JAMESON, 1981, p. 19. apud GELDER, 1994, p. 52)

A criatura manifesta também a existência do duplo, o desejo reprimido que se opõe à razão – manifestações das quais, mais aprofundadamente, falaremos nos capítulos a seguir.

Como representante do fantasma da sexualidade que assombrou a segunda metade do século do XIX em território inglês e, mais precisamente em *Carmilla*, da sexualidade feminina tão amplamente problematizada e que inquietantemente se sublevava contra a dominação masculina, o aviso se perpetra nos arredores: ao se saciar, a morte era a única resposta advinda do 'monstro' para as mulheres que vitimizava. A sobrinha do general Spielsdorf fora outra de suas vítimas. O recado se clarificava: à mulher que não se resguardasse incólume em face da tentação dos desejos reprimidos só restava a morte.

Lúcia Castelo Branco (1987), como mencionamos anteriormente, trabalha com a tríade Eros – Repressão - Morte. Em seus estudos ela nos apresenta os agenciamentos dessa tríade. Essa ligação íntima se saciava na literatura de forma catártica: o leitor reprimido tinha na transgressão do personagem o prazer que dela advinha, bem como regozijava da repressão e dos castigos infringidos àqueles que transgrediram a linha do interdito. Tal íntima relação entre Eros e Repressão é explicada por Octávio Paz (1994) como a grande propensão que o sexo e o erotismo têm para a criação e a destruição. Assim as sociedades se organizaram em

19 "Não consigo lembrar de quando sua face gorda e benigna não me era familiar. Era a Madame Perrodon, uma nativa de Berne, cujos cuidados e boa natureza no passado me supriram da morte da minha mãe, de quem eu nem sequer me lembro, tão jovem era quando a perdi."

20 "O ponto de onde o monstro emerge é sempre cercado de uma quantidade impressionante de significados - e isso se aplica a toda galeria subsequente de monstros: vampiros, alienígenas, etc. Há sempre conotações sociais e ideológicas. O monstro pode representar tudo aquilo que nossa cultura reprime - o proletariado, a sexualidade, outras culturas, formas alternativas de se viver, a heterogeneidade, o Outro."

momentos de abstinência e grande soltura dos impulsos sexuais como forma de tolher-lhe o poder destrutivo. O que se percebe nessas narrativas é a ascensão da repressão a um caráter mais político. Branco (1987) nos explica também que, como agente de completude à bipartição dos seres e reintegração ao todo, os órgãos controladores da sociedade, assim como Zeus, perceberam que poderiam ter um maior controle de seus partícipes se os privassem da completude – essa própria compreensão se manifesta no mito contado por Aristófanes (PLATÃO, 1991).

A morte, dessa forma, é a representação quase didática do que aguarda a mulher que ousa a transgredir os limites do interdito, que se deixa seduzir pelo 'monstro'. É importante notar que, até certa medida, todo o sofrimento que contra Laura é perpetrado parece surgir de sua flexibilidade, ou seja, de sua não resistência aos dotes sedutores de Carmilla:

From these foolish embraces, which were not of very frequent occurrence, I must allow, I used to wish to extricate myself; but my energies seemed to fail me. Her murmured words sounded like a lullaby in my ear, and soothed my resistance into a trance, from which I only seemed to recover myself when she withdrew her arms. In these mysterious moods I did not like her. I experienced a strange tumultuous excitement that was pleasurable, ever and anon, mingled with a vague sense of fear and disgust. I had no distinct thoughts about her while such scenes lasted, but I was conscious of a love growing into adoration, and also of abhorrence. This I know is paradox, but I can make no other attempt to explain the feeling.<sup>21</sup> (LEFANU, 2004, p. 45)

O sofrimento e toda a aspereza pela qual atravessaram pai e filha são frutos de uma inclinação que não hesitou em vergar-se ao encontro do vampiro. Não tivesse a sobrinha do general Spielsdorf se deixado seduzir pelo “monstro”, não teria perecido. Laura teria causado muito menos sofrimento a todos, inclusive o pai, tivesse resistido mais aos poderes sobrenaturais da que lhe seduzia.

*Carmilla*, como bem salienta Ken Gelder (1994, p. 60 - 61), lida também com a questão da homossexualidade. Ele argumenta que: “the lesbian is clearly threatening – she drains the life from their daughters – and they enact their revenge against her in a particular brutal way.”<sup>22</sup>. Não só ousava por inflamar a mulher à sexualidade, mas também a uma noção

---

21 "Desses abraços tolos, que não eram tão frequentes, eu devo dizer, eu costumava querer me desvencilhar, mas me faltavam energias. Suas palavras murmuradas soavam como canção de ninar em meu ouvido, e enfraqueciam minha resistência em transe, do qual eu só parecia conseguir me recuperar quando ela retirava os braços. Nesses humores misteriosos eu não gostava dela. Eu experimentava uma estranha e tumultuosa excitação que era prazerosa e misturada num sentimento de medo e desgosto. Eu não sabia exatamente o que pensar sobre ela quando esses momentos ocorriam, mas me sentia amá-la ao ponto de adorá-la e também de me aborrecer. Eu sei que é um paradoxo, mas eu não consigo explicar de outra forma."

22 "A lésbica é claramente ameaçadora - ela suga a vida de suas filhas e elas se vingam dela de uma forma

tortuosa dela (o homossexualismo, aqui referindo como 'ismo', em oposição a 'ade', para salientar a associação vitoriana do sexo às doenças). É notório que, ao transgredir, subverter e ameaçar, o vampiro excede – inclusive, nos estudos do teórico supramencionado, o vampiro é uma figura de excessos – e portanto atrai sobre si a ira, a vingança, todos os elementos de uma catástrofe. Parece-nos, a essa altura, pouco necessário salientar que o sexo do vampiro em questão é feminino.

Seguindo a linha de pensamento do cientista finissecular Cesare Lombroso – obra intitulada *Criminal Woman, The Prostitute, and The Normal Woman* (2003) -, a fêmea da espécie humana era dotada de uma inferioridade inerente em relação ao homem e ao mundo, seu corpo, portanto, tinha na construção biológica a confirmação da função e a sentença de sua existência: a maternidade como dever primordial. A mulher intelectual, outrossim, era escarnecida como visivelmente masculinizada. Ponto em que a personagem Carmilla se assemelha visceralmente, se não necessariamente intelectual, referida por Laura durante a trama como alguém de trejeitos masculinos.

Lucy e Mina, em *Drácula*, é que chamam, por outro lado, a atenção a essas proposições em suas construções enquanto personagens. Primeiramente, não podemos ignorar as companheiras que habitam a moradia do antagonista, pois elas trazem consigo, enquanto personificações do excesso, um sofrimento para o protagonista ao consumirem a energia vital do próprio:

I awoke in my own bed. If it be that I had not dreamt, the Count must have carried me here. I tried to satisfy myself on the subject, but could not arrive at any unquestionable result. To be sure, there were certain small evidences, such as that my clothes were folded and laid by in a manner which was not my habit. (...) As I look round this room, although it has been to me so full of fear, it is now a sort of sanctuary, for nothing can be more dreadful than those awful women, who were, who are, waiting to suck my blood.<sup>23</sup> (STOKER, 1994, p. 54)

E é preciso chamar a atenção a uma semelhança constante e que cose ambas as narrativas:

The morning after I saw this apparition I was in a state of terror, and could not bear

---

particular e brutal."

23 "Eu acordei na minha própria cama. Se não foi um sonho, o Conde me trouxe pra cá. Eu tentei entender o que ocorrera, mas não conseguia chegar a conclusão alguma que não fosse questionável. Havia algumas pequenas evidências, como o fato de que minhas roupas estavam dobradas e guardadas de um jeito que não é meu hábito. [...] Conforme eu olhei ao redor, embora antes eu muito temesse, o lugar parecia uma espécie de santuário, por que nada pode ser mais assustador do que aquelas mulheres terríveis, que estavam, que estão, esperando para sugar meu sangue."



to be left alone, daylight though it was, for a moment. I remember my father coming up and standing at the bedside, and talking cheerfully, and asking the nurse a number of questions, and laughing very heartily at one of the answers; and patting me on the shoulder, and kissing me, and telling me not to be frightened, that it was nothing but a dream and could not hurt me. But I was not comforted, for I knew the visit of the strange woman was not a dream; and I was awfully frightened.<sup>24</sup> (LEFANU, 2004, p. 15)

A ocorrência de realidades nebulosas e pouco apreensíveis – tanto o possível sonho quanto a ocorrência do sonambulismo e a perda da memória – enfatiza o fato de que estamos lidando com um âmbito que escapa à significação completa – à razão. Sem que nos aprofundemos mais (porque o faremos mais adiante), essas recorrências evidenciam os perímetros do inconsciente. Em *Dracula*, a Europa é como que uma analogia ao cérebro humano, estando a obra sarapintada de alusões do tipo.

Tais vampiras parecem consubstanciar a aparência do que, em mundo que prega a pudicícia feminina, transgride:

All three had brilliant white teeth that shone like pearls against the ruby of their voluptuous lips. There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips.<sup>25</sup> (STOKER, 1994, p. 51)

A descrição criada por Stoker enseja uma comparação com os ideais vitorianos de mulher: doméstica, materna, dotada de generosidade, enfim, subserviente, como proposto por Peter Gay (2000, p. 133). Se por um lado é essa voluptuosidade que as adorna com a maquilagem da transgressão, por outro, é também essa condição que as tornou cativa de um mundo que parece simular uma espécie de inferno, onde as fronteiras do sofrimento e do prazer se demonstram nubladas. A narrativa não cessa de sugerir que há uma relação de servidão entre o antagonista e suas companheiras, como se, de certa forma, padecessem.

Lucy Westenra, a partir de determinado ponto da narrativa, mostra-se contundentemente uma candidata ao posto de anuente ao conde. No que parece um ato de simples indagação mas, mais tarde, descortina-se como uma das manifestações de um caráter

---

24 "Na manhã após ver aparição eu estava em um estado de terror tão grande que não podia ser deixada sozinha, ainda que fosse dia, por um único momento. Lembro do meu pai vindo e parando ao lado da cama, falando com certa animação e perguntando às enfermeiras uma série de perguntas, gargalhando em face das respostas e me dando tapinhas no ombro, e me beijando, e me dizendo que não devia terminar, que era só um sonho e um sonho não podia me machucar. Mas eu não conseguia relaxar, porque sabia que a visita da mulher estranha não fora um sonho; eu estava terrivelmente amedrontada."

25 "As três tinham dentes brancos brilhantes que luziam como pérolas contra o rubi de seus lábios voluptuosos. Havia algo nelas que me deixava apreensivo, algo que me deixava desejoso e mortalmente assustado. Eu senti em meu coração, com um desejo ardente, que elas iriam me beijar com aqueles lábios."

que pende ao que no imaginário vitoriano era imoral, a personagem questiona, entre outras coisas, porque não lhe era permitido casar-se com todos os pretendentes que se ofereciam. Esse apetite feminino que se deixava saciar e questionar mais do que apenas o quinhão permitido às mulheres corretas só poderia significar e trazer uma única coisa: doença.

She was ghastly, chalkily pale. The red seemed to have gone even from her lips and gums, and the bones of her face stood out prominently. Her breathing was painful to see or hear. Van Helsing's face grew set as marble, and his eyebrows converged till they almost touched over his nose. Lucy lay motionless, and did not seem to have strength to speak, so for a while we were all silent.<sup>26</sup> (STOKER, 1994, p. 147)

As atitudes indecorosas e a inclinação que se deixara assombrar e possuir pelos assaltos do conde levam a uma série de transfusões que, se compreendidos à luz dos estudos de Dijkstra (1986), refletem o pensamento finissecular sobre “a vampira” - a mulher cuja sede de sêmen causada pela perda mensal de sangue só pode trazer perigo a vida de seu marido -, nesse caso, dos pretendentes. É necessário transferir sua vitalidade: “[y]oung miss is bad, very bad. She wants blood, and blood she must have or die”<sup>27</sup> (STOKER, 1994, p. 148) “[w]hen all was over, I could see how much Arthur was weakened”<sup>28</sup>. (STOKER, 1994, p. 150) A medida que se exauriam, contudo, Lucy retomava o viço: “[s]he looked a different being from what she had been before the operation. Her spirits even were good, and she was full of a happy vivacity.”<sup>29</sup>(STOKER, 1994, p. 152) Todo socorro torna-se em vão, a personagem morre – confirmando assim a catástrofe que trouxe a si e aos outros - e, como em um ímpeto maior de transgressão ao real e racional, ergue-se do mundo dos mortos transfigurada em uma vampira. Restava então ao séquito do doutor Van Helsing expurgar o mundo do monstro interno que consumira Lucy até que ela corporificasse de uma vez por todas os absurdos da transgressão. Dessa vez, porém, um adendo, a morte de um dos combatentes: Quincey Morris:

Mr. Morris, who had sunk to the ground, leaned on his elbow, holding his hand pressed to his side. The blood still gushed through his fingers. I flew to him, for the Holy circle did not now keep me back; so did the two doctors. Jonathan knelt behind him and the wounded man laid back his head on his shoulder. With a sigh he took, with a feeble effort, my hand in that of his own which was unstained.<sup>30</sup> (STOKER,

---

26 Ela era pálida como mármore. O vermelho parecia ter se esvaído até de seus lábios e gengivas, e os ossos de seu rosto saltavam. A sua respiração me causava dor. A face de Van Helsing também empalideceu, e suas sobrancelhas convergiram até quase se tocarem sobre o nariz. Lucy estava enfraquecida e não parecia ter forças pra falar, então, por um tempo, todos ficamos em silêncio.

27 “[a] jovem dama está mal, muito mal. Ela quer sangue e sangue deve ter ou morrerá.”

28 “[q]uando tudo tinha acabado, pude ver quanto Arthur estava fraco.”

29 “[e]la parecia diferente do que era antes da operação. Estava até de bom humor e cheia de uma vivacidade feliz.”

30 “Mr. Morris, que tinha se atirado ao chão, se inclinou sobre os cotovelos, mantendo as mãos uma de cada

1994, p. 448)

Lucy morre porque, antes de tudo, precisa completar um ciclo cliché da ficção de terror: desestruturar os limites da normalidade que abalizam o mundo, para que então esses sejam restaurados ao fim. Em suma, é mister que compreendamos que, ainda que a obra lide e represente outros paradigmas oitocentistas, a narrativa retrata um arquétipo que supera os paradigmas vitorianos e perpassa eras da cultura dita ocidental: a mulher que traz consigo o estigma da transgressão, traz igualmente o da catástrofe para si e para os outros. Esses desastres atuam moralmente como uma força etérea/divina que visa restabelecer a ordem natural do mundo em que a mulher é submissa em uma sociedade falocêntrica.

Tanto em *Carmilla* quanto em *Dracula*, tal qual Eva, tivessem alguns dos personagens femininos resistido à tentação causada pelo vampiro(a), grande parte do sofrimento da narrativa, bem como as tragédias, teriam sido evitados. Tivessem os homens ingênuos compreendido a catástrofe em potencial inerente à mulher, tal qual Epimeteu, não teriam padecido. A escrita dos mitos que pairam e estruturam essa determinada sociedade transcende a escrita religiosa e se mostra evidente, tal qual biópsia do pensamento social, na escrita literária. Roland Barthes (1971, p. 67-68) não falha em associar a escrita às vísceras de sua sociedade. Trata-se, portanto, de uma sociedade patriarcal em constante sangria (seja pelo capital, pelas evoluções tecnológicas, ou o que quer que seja), ameaçada e que tenta tolher a sublevação da mulher através de uma corrente de mitos que são, por outro lado, mais "primitivos" do que os temores que tanto combatem e que tentam, à sua medida, cercear e amortizar através de um medo que não só era didático, porém parte da crença dos próprios homens – a ideia de que, ao tentá-lo, a mulher põe em risco a si e ao mundo.

---

lado. O sangue ainda jorrava de seus dedos. Eu corri até ele, por que nada podia me parar naquele momento; os dois doutores fizeram o mesmo. Jonathan se ajoelhou atrás dele e o homem ferido deixou a cabeça cair sobre seu ombro. Com um suspiro e fraquejando, Morris levou minha mão na dele que ainda não se manchava de sangue."

## 2 AS SENDAS INSÓLITAS DO MEDO

Antes que prossigamos com a análise dos romances, faremos uma pausa construtiva para entendermos melhor as transformações sociais que culminaram no advento e na popularização da narrativa gótica:

### 2.1 A ascensão do Iluminismo.

O advento do século XVIII trouxe consigo significativas mudanças socioeconômicas, medidas tais que modificaram o pensamento contemporâneo em novas penínsulas intelectuais cujo intento era expungar os mares da ignorância vigente. Uma nova forma de pensar e construir a sociedade que perpassa as mais diferentes esferas, reconfigurando o que o homem entende como mundo – e a si mesmo – e as práticas desses sobre esse novo mundo cartografado.

Desses movimentos, destacam-se o Iluminismo e o Neoclassicismo. Movimentos de “tentativa de retorno [...] aos padrões greco-latinos” e de “uma revolução baseada no progresso do conhecimento humano [...] voltada para a precisão e para a máquina” (CADEMARTORI, 1987, p. 31). Era o saber a serviço de uma existência melhorada – já compreendidas todas as contradições existentes no termo 'vida', posto que a melhoria não tangeria a todos, mas uma determinada classe. É nesse ínterim que surge o Enciclopedismo de Diderot, Rousseau, Voltaire e Montesquieu, cujo intento era um compêndio intelectual acessível e difundidor dos saberes.

Assim, o escol intelectual europeu solidifica o pensamento emerso do Renascimento e, sendo o mundo um lugar dialético, lhe dá novos significados. É mister compreender que, uma vez que o homem se coloque como centro do interesse, compreendendo sua razão como tocha dissipadora da ignorância do dogmatismo, a natureza começa subordinar-se, no imaginário humano, a essa nova razão. Aquilo que fugisse do controle exercido pela razão e sua categorização tornava-se, paulatinamente, vilipendiado. Nascem então os diversos estereótipos.

Angélica Soares (2007, p. 13), em sua obra intitulada *Gêneros Literários*, nos elucida que, já na segunda metade do séc XVII, Nicolas Boileau-Despréaux compreende que o valor

artístico dá-se através da razão, o autor advoga pela noção de gênero literário pregado pelo Horacianismo renascentista (a literatura como fonte pedagógica e didática de prazer), em que a literatura é gênero rígido que, em sua plenitude, deveria obedecer a regras predeterminadas que visavam atingir o bom senso, o equilíbrio, a adequação e a clareza.

Embora esse mesmo período fosse diverso, como argumenta José Guilherme Merquior (1976, p. 59) ao chamá-lo de Neoclassicismo (grifo nosso), uma característica os cosia: “[n]atureza, razão e verdade estão em relação de correspondência, embasando as manifestações artísticas. A literatura dessa época deveria ser a expressão racional da natureza para ser a manifestação [...] de uma verdade possível” (CADEMARTORI, 1987, p. 32). Entendia-se a natureza como o Cosmo, uma relação harmoniosa e equilibrada que propiciava a existência, portanto, a criação e a beleza pendiam a um conceito de harmonia apolínea e o equilíbrio racional.

A teórica vai além e nos mostra que

a Antiguidade fornece aos neoclássicos a solução para o problema da forma. A recepção é assegurada pelo uso de temas clássicos, mitos, histórias antigas que constituíam, na época, uma linguagem universal, com ressonância assegurada por parte de um público que, sendo leitor, tinha recebido uma educação humanística constituída por elementos da cultura greco-latina.

A tônica da obra neoclássica é o decoro, o que implica ausência de profundidade. O estilo é elegante e superficial. Tanto em relação à ambientação externa – como a paisagem – quanto à interna – sentimentos e emoções – o neoclássico não desce à profundezas. A paisagem é aberta e tranquila; a alma humana não apresenta surpresa nem mistérios. (CADEMARTORI, 1987, p. 32 – 34)

Assim, o local ideal e fecundo para o artista, seu *locus amoenus*, era a natureza ordenada e superficial das pradarias e córregos pouco acidentados, uma espécie de Arcádia incorporada em que o poeta pudesse vestir a 'persona' clássica e que lhe estivesse totalmente sob égide do controle. Sem as profundidades e obscuridades do Barroco e da Idade Média, a nova forma de criar pregava a *inutilia truncat* como forma de purificação.

O termo *neoclassicismo*, como a construção prefixal denota, refere-se a uma nova roupagem cujas buscas são, até certo ponto, semelhante às aquelas finisseculares que irrompem da Idade Média (o Renascimento). Alguns aspectos em comum precisam ser salientados antes de fluirmos aos aspectos sociopolíticos, como, por exemplo, a questão da retomada da problemática dos gêneros e a *mimésis*

aristotélica como imitação da natureza e não como um processo de recriação. Consequentemente, a teoria dos gêneros passa a constituir-se como normas e preceitos a serem seguidos rigidamente, para que mais perfeita fosse a imitação e mais valorizada fosse a obra.

Considerando que os antigos teriam realizado a arte de forma inigualável(...) Desse modo, o que se tem é uma concepção imutável dos gêneros, em perfeito acordo com a defesa da universalidade da arte(...) Na representação dramática não haveria intervenção do poeta; líricas seriam as obras compostas somente pelas reflexões do próprio poeta; na poesia épica, ora falava o poeta, ora as personagens introduzidas por ele. (SOARES, 2007, p. 13)

A tentativa sobressaltante de enquadrar e mapear os gêneros é reflexo de uma sociedade intelectual que tenta abranger o mundo sob ótica da racionalidade nitente.

As mudanças intelectuais supracitadas são fomentadas pelos intelectuais e sua relação com a ascensão insofreável da Classe Média nesse mesmo século que, por conseguinte, em suas demandas, causou a escalada de um gênero: o romance. Pouco a pouco o antigo regime monárquico cede lugar, em se tratando de poder e influência no Estado, à Burguesia. Aliam-se a isso a baixa da influência religiosa por conta de diversos fatores, a ruína da antiga nobreza e a imprensa que, anteriormente criada, vagarosamente se populariza, criando, juntamente com o crescente poderio dos bancos e um comércio ultramarino solidificado, um panorama altamente profícuo para o florescimento burguês e suas exigências.

David Punter (1996, p. 20) nos diz que essa nova classe tem questões diferenciadas e que o amadurecimento dos grandes centros urbanos cria uma nova série de leitores em potencial. O autor também nos exemplifica a mudança social mostrando um crescimento no número de editoras, que chega a quase triplicar entre os anos de 1660 e 1757. Com esse crescimento vêm os novos leitores e um aumento significativo na produção literária, que, de sete obras anuais em meados de 1740, na Inglaterra, sobe para vinte nas três décadas seguintes, chegando a atingir o dobro desse número em 1800.

Punter (1996) também nos coloca que, muito embora a prosa fosse usada anteriormente, na *Prose Romance*, por exemplo, o momento (principalmente a exigência didática neoclássica e as exigências burguesas) requeria uma prosa mais representativa e, portanto, mais realista em que, dadas as proporções, seu mundo fosse retratado, daí a elevação do romance como proposta menos imaginária e mais concreta da vida que lhe era contemporânea. Apesar disso, Ian Watt (2010) menciona as dificuldades não só de entender esse interesse da parte da burguesia, mas de delinear com uma precisão mais acurada onde se cria essa forma e como ela se diferencia das prosas anteriormente cultivadas. O autor, entretanto, entende que há, no preço mais acessível dos romances (em relação aos gêneros clássicos), uma razão em potencial pra seu sucesso.

Um ponto crucial, ainda segundo David Punter (1996, p. 21), (para entendermos a emergência dessa nova forma literária) é o surgimento das bibliotecas itinerantes (bibliotecas

cuja função era emprestar livros em troca de uma taxa administrativa paga pelos membros), cuja importância era duplicada: primeiramente, o preço deixou de ser uma barreira – e o autor declara que, à feita, comprar um livro poderia custar de metade da produção pecuniária semanal de um trabalhador até a de um ano de economias -; além disso, outros leitores em potencial que anteriormente não tinham acesso aos livros passaram a tê-lo graças a essas bibliotecas, especialmente, como salienta o teórico, os trabalhadores domésticos. Houve ainda a popularização dos *Moral Weeklies*, “revistas” de assuntos e artigos variados que terminavam por pregar os valores morais cultos que lhe eram contemporâneos. Tais transformações fazem descortinar um interesse pela leitura até então não experimentado.

Apesar de todo esse panorama aparentemente frutuoso, devemos salientar que o número de possíveis leitores era maior do que o número de pessoas que poderiam se dar ao luxo de comprar as obras. Isso para não mencionarmos ainda que, mesmo com todo o crescimento visível, o número de leitores de romance representava uma parcela ínfima da sociedade – que em nada se compara aos compradores ávidos de *best-sellers* hodiernos -, seja pela questão monetária ou pelo fato de que essas obras não se pareciam, na sua composição, muito com o estilo popular. Aqui adentramos ainda um outro paradigma: no século em questão, evidencia-se a binaridade oficial das culturas... De um lado, o que é cultura oficial e, do outro, o que é gosto popular. Dessarte, o Setecentismo dava continuidade a outra consequência do Renascimento: muito embora a Idade Média se destacasse pela popularização de uma arte cortês e outra popular, as artes clássicas foram, conseqüentemente, mais profundamente distanciadas da massa populacional durante o Renascimento, o que mais e mais apartava o povo do ideal que pregaria a ideologia culta. “[E]m nenhum período histórico, porém, pretendeu-se tão deliberadamente, como no Renascimento, circunscrever a arte a uma elite” (CADEMARTORI, 1987, p. 19).

Um grande diferencial apontado por Punter (1996, p. 23) é que, no Neoclassicismo, o público culto pertencente a essa classe média, apesar de toda crítica veementemente lançada sobre as obras não cultas, seria a audiência leitora de ambos os extremos da dicotomia: as obras cultas e as menos cultas. Paralelamente a isso, as antigas novelas de cavalaria, oriundas de uma cultura medieval, ainda exerciam, a contragosto neoclássico, fascínio no imaginário popular.

Outra característica partilhada pelos períodos de busca clássica é a da Idade Média como fonte de alteridade. O Renascimento tem em seu nome o pressuposto de uma nova vida aos ideais interrompidos pelo período medieval. Assim “[v]oltar aos clássicos significava renascer pelo reencontro com o padrão legítimo [...] O patrimônio clássico não havia sido

esquecido pela Idade Média; havia sido cristianizado, o que significa uma deformação” (CADEMARTORI, 1987, p. 18). Mesmo o nome “Idade Média”, que pressupõe um íterim de pouca importância separando dois outros momentos, é de uma conotação até pejorativa. Alguns pensadores medievais denominavam-na, na verdade, com diversos outros nomes sem que jamais utilizassem o termo. (SINGMAN, 1999) Também o Iluminismo, a Era da Luz, tem sua definição em um contraste que compreende a Idade Média como a Era das Trevas, a idade outra (estamos lidando, portanto, com uma questão de alteridade que remonta ao capítulo anterior, o outro, o imediato), o momento do dogmatismo onde a razão não era pilar essencial da ideologia.

Punter (1996, p. 24) enfatiza que, tencionando compreender o mundo no campo da razão, o Iluminismo não resolveu os problemas pendentes, frutos dos campos a que os saberes humanos não têm acesso, em vez disso, criou um imenso âmbito interdito que era circunscrito pela inacessibilidade do *logos*. Ele diz: “[r]eliance on reason may appear to remove mystery, but only at the expense of outlawing large expanses of actual experience, the experience of the emotions, the passions [...] its ultimate product is no more than a [...] universal taboo”<sup>31</sup> (1996, p. 24, grifo nosso).

Mesmo nos romances mais realistas, tanto quanto nas formas mais influenciadas pelas características da prosa medieval, Punter (1996, p. 24) versa que os paradigmas do iluminismo nunca encontraram plena aquiescência, dada sua incapacidade de sustentar as contradições humanas, tais que o Iluminismo tenta, ao não compreender, empurrar para uma periferia obscurecida e interdita onde se possa fingir sua inexistência. Entretanto, sabendo a propensão humana a não aceitar cânones em sua totalidade, era de se esperar que os dilemas fossem irromper de forma artísticas, ainda que “censurados” pela racionalidade vigente. Se por um lado, exigia-se que houvesse narrativas menos fantasiosas, que abarcassem o dia a dia, por outro, a grande ironia do Neoclassicismo/Iluminismo no tangente a seus romancistas era a compreensão de que sua estética não dava conta do “todo” pertencente ao ser, seus dilemas e a essência do espírito humano. Não se podia observar uma autópsia completa da construção complexa da humanidade no realismo cotidiano de alguns romances.

Uma vertente que eclodiu como resposta a essa interdição do sentimento preterido pela razão foi o *Sentimentalism* – uma escola em que predominavam os sentimentos, a fim de mapear o mundo subjetivo e objetivo nos caracteres desses sentimentos nobres. Pretendia-se a

---

31 “Fiar-se na razão pode parecer remover o mistério, mas apenas às custas de marginalizar grandes quantias de experiência verdadeira, a experiência das emoções, das paixões [...] e seu produto final não é mais do que [...] um tabu universal.”



pauta de que a demonstração dos sentimentos, em vez de vã, poderia enfatizar a moral do homem. David Punter define-a: “[...] the sentimental novel was one which dwelt upon the fine emotions of its characters, tracing their feeling minutely, choosing situations to bring out their heightened self-consciousness [...] filled with pathos and anguish [...]” (1996, p.25).<sup>32</sup> Trabalhando à margem do cânone que lhe era contemporâneo. Para Punter (1996, p.27), a popularidade dos romances sentimentais, que rapidamente se tornaram uma *fad*, evidencia a contradição do gosto burguês no século XVIII e pauta ainda que ela se mostrava mais forte por tanger às paixões – ponto em que falha a estética neoclássica.

O mosaico cultural que corporificava o século XVIII era ainda mais fecundo do que delineamos até agora. Havia ainda, no cenário inglês, os *graveyard poets* – um grupo de poetas pré-românticos, cujas obras exuberavam moral fazendo uso da sombra da morte. Sobre essa poética, nos diz Fred Botting (1996, p. 15):

Graveyard poetry, rejecting human vices and vanities through an insistence on mortality, encouraged an interest in ruins, tombs and nocturnal gloom as the frontiers that opened on to an afterlife of infinite bliss. The taste for the sublime that dominated eighteenth-century aesthetic enquiries also offered intimations of an infinity beyond the limits of any rational framework. natural and artistic objects were seen to evoke emotional effects like terror and wonder which marked an indistinct sense of an immensity that exceeded human comprehension and elevated human sensibility.<sup>33</sup>

Todas essas manifestações outras – que não a que pregava a didática neoclássica –, em suma, questionavam o *Augustanism*. Para que possamos melhor compreender tal questionamento, precisamos entender primeiramente do que se trata: advindo do período imperial romano em que Augusto era soberano, o nome refere-se a uma ideologia cujo pensamento acreditava termos vivido uma era de ouro passada, sendo a presente a era de prata, uma vez que acumulada a herança do passado, essa ainda sofria as ameaças de um futuro bárbaro iminente. Como descreve Punter (1996, p. 28), dessa forma, o papel do bom escritor era manter a linha defensiva da cultura contra a ameaça dos bárbaros, que estavam sempre a cercar o império cultural. Ele diz:

---

32 "o romance sentimental foi um que se fiou nas emoções de seus personagens, traçando seus sentimentos minuciosamente, escolhendo situações a fim de trazer à tona sua alta consciência de si [...] preenchida de pathos e angústia"

33 A Graveyard Poetry, rejeitando os vícios e vaidades humanas através da insistência na moral, motivou o interesse em ruínas, tombas e melancolia noturna como as fronteiras que descortinavam um pós-vida de felicidade infinita. O gosto pelo sublime que dominou os questionamentos estéticos do século XVIII também oferecia terreno infinito além dos limites do racional. Objetos naturais e artísticos evocavam efeitos emocionais como terror e reverência que marcaram um senso indistinto de imensidade que excedia a compreensão humana e elevava sua sensibilidade.

Augustanism was perforce conservative; reason was again the dominant mental faculty, and was the main barricade against invasion and the death of civilisation. It's tempting to see in Augustanism the doctrine of a small cultural élite holding on to power and status under increasing pressure, and that pressure as precisely exerted by the new reading public on the homogeneity of the old literary stablishment.<sup>34</sup> (PUNTER, 1996, p.28)

Não que necessariamente a poesia não tivesse a ver com a paixão e o sentimento, mas que essas manifestações deveriam se sujeitar ao domínio da razão. Alguns nomes notórios estão frequentemente associados a essa doutrina: Jonathan Swift, Alexander Pope, Henry Fielding, entre outros. Uma outra característica abundantemente presente na literatura do período era a sátira como forma de crítica.

Para alguns grandes pensadores moralistas, diz Botting (1996, p. 28), era necessário primar por uma literatura didática, porque os romances tinham o poder de ditar o comportamento de seus leitores e corrompê-los. Assim, a nata mais tradicional do Iluminismo ia criando uma imensa periferia daquilo que não lhe era aprazível.

## 2.2 A Literatura Gótica na contramão da pura razão.

É importante que entendamos a literatura gótica, ainda que mais resumidamente, desde seu irrompimento, uma vez que características passadas se acumularão para dar base ao período de nossa análise. Clichés dessa maquinaria atravessarão a ficção de horror/terror desde sua gênese aos nossos tempos e, portanto, é mister que os compreendamos.

A arquitetura gótica e as ruínas tomam outra proporção no decorrer do século XVIII, são a consubstanciada imagem dos limites que transcendem a razão, incólumes e inegáveis e, portanto, começam a exercer um interesse que Botting (1996, p. 32) chama de “the shadow that haunted neoclassical values”<sup>35</sup>. É preciso esclarecer que a dita arquitetura gótica, em suma, referia-se ao estilo medieval prevalecente, o rótulo tem origem pejorativa e generalizante. Tais ruínas suscitavam a contemplação de uma vida efêmera, da morte, em que compreender a brevidade dos prazeres e da existência física inclinava o homem à introspecção e à fé, bem como o encorajavam a refletir sobre a vida vindoura. Botting (1996,

34 “O Augustanismo foi necessariamente conservador; a razão era novamente a faculdade mental dominante, e era a barricada principal contra invasões e a morte da civilização. É tentador ver no Augustanismo a doutrina de uma pequena elite cultural agarrando-se ao poder e ao status sob crescente pressão, e essa pressão era precisamente exercida pelo novo público leitor sobre a homogeneidade do velho estatuto literário.”

35 “A penumbra que assombrou os valores neoclássicos.”

p. 34), apesar disso, nos mostra que, muito embora a meta dessas ponderações fosse uma maior contemplação acerca da moral, ética e de valores em geral, outros poetas, também influenciados pelo mesmo fluxo (*Graveyard Poetry*), tinham em sua escrita uma tendência maior aos prazeres e o poder da imaginação, impelidos pelas trevas e a melancolia, bem como as formas menos convencionais e, portanto, monstruosas.

Em socorro à influência medieval no imaginário do século XVIII, Richard Hurd (apud BOTTING, 1996, p. 37) - 1720 – 1808, escritor e Bispo de Worcester - critica o preconceito neoclássico. Seus argumentos variavam desde ideias que versavam que grandes escritores canônicos como Ariosto, Tasso, Spenser, Shakespeare e Milton foram influenciados e seduzidos pela 'barbárie' de seus antepassados – e que nisso não havia absurdo algum, afinal existia na influência gótica<sup>36</sup> traços poéticos que se coadunavam ao gosto dos gênios – até a ideia de que entender a própria arquitetura gótica a partir de preceitos helênicos era errôneo, posto que essa arquitetura tinha características e qualidades próprias que deveriam, logo, ser entendidas pelos seus próprios méritos. Hurd critica também a mímese neoclássica, advogando que a representação não devia se resumir à natureza harmoniosa, mas emaranhar-se pelo fantástico, mágico e extraordinário, um mundo que se associa a uma natureza capaz de maravilhar. (apud BOTTING, 1996, p. 37 - 38)

A busca por sentimentos mais intensos, incapazes de serem proporcionados pela estética neoclássica, enseja a apreciação de características outrora desprezadas, como tempestades, rochas, cavernas e ambientes hostis que não coadunavam com o belo apolíneo, tão louvado no século das luzes. O grotesco e o sublime passam a exercer papel fundamental na experimentação e na experiência. Se o belo harmonioso se subjugava à razão, a característica marcante dessas outras manifestações era justamente a sua incapacidade de ser completamente computada pela compreensão humana. De origem latina, a palavra “sublime” suscita discussão em sua etimologia. Entretanto, para Punter<sup>37</sup>, ela nos expressa algo que “comes into your mind under the threshold, something which you don't fully understand, something which seeps in while something else is happening”<sup>38</sup>. Ele também define a experiência do sublime como aquilo que sentimos ao observar uma gigantesca montanha ou cascata, que nos leva a sentir quão pequenos e vulneráveis somos diante da Construção. Embora a pequenez do homem se exaltasse tão contemplativamente em face do sublime, era

---

36 Medieval. O termo gótico era amiúde usado como um sinônimo totalizante para a Idade Média.

37 PUNTER, David. *The Sublime in Gothic fiction*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pSdOYf0VBLM>> Acesso em 12 Fev. 2016.

38 "entra na sua mente sob o limiar da razão, algo que você não compreende completamente. Algo que desliza para dentro de sua mente enquanto outra coisa ocorre".

também a possibilidade de exploração e transgressão dessa natureza fascinantemente aterradora que marcava o grande sentimento de reverência por ela exercido.

Se, de um lado, a razão limitava o pensamento humano à sua subordinação e luz; a noite, por sua vez, tornava-se o espaço da livre imaginação, onde a lente racional do Iluminismo não cerceava a livre vontade com a mesma maestria. Esse espaço “libertário” vai então começar a abarcar todo o contraste enegrecido causado pelos interditos neoclassicistas (sempre muito preocupados com as consequências possíveis causadas pela leitura dos romances medievais e também os romances mais realistas, que precisavam, portanto, se conjugar a uma construção didática). Diz-se, inclusive, que a grandiosa contradição da burguesia diante da racionalidade de seu século, em que se queriam ser lidas a histórias da aristocracia e da burguesia, fossem elas mais realistas ou se emaranhassem pelo também muito apreciado mundo das paixões (que tanto pregavam contra os mais circunspectos), é que vai ajudar a fertilizar o solo para a ascensão do que se entende como ficção gótica.

O homem e sua propensão à transgressão... Diz Georges Bataille (2013) que a existência do interdito é, por contraste, a existência da transgressão, um complementando o outro em um mosaico que se subordina aos interesses humanos. É a existência da transgressão que exige o interdito e vice-versa, essa construção ética e moral, segundo o filósofo, é que torna o homem um animal único e muito específico. Neste aspecto, a construção desse imenso interdito (tudo que não se pudesse controlar pela razão) não passaria despercebida. Crenças, impulsos, superstições, sentimentos tão intrínsecos e inerentes a nós não poderiam ser assim reprimidos das manifestações do homem de forma tão pragmática, tão facilmente alcunhadas como bárbaras, primitivas, retrógradas, ameaçadoras, medievais e, enfim, “góticas”... soma-se a isso o fato que a Idade Média estava logo ali, algumas centenas de anos atrás e arraigada na sociedade em suas mais diversas manifestações.

A ficção gótica em seu conteúdo, dessarte, teve muito a herdar dessas duas formas antitéticas, sendo, portanto, delas uma síntese. Me refiro à liberdade imaginativa que nos excita a transcender os sentimentos suscitados pelos padrões neoclássicos trazida pelo imaginário medieval, seu folclore e romances de cavalaria (BOTTING, 1996, p. 35) e o *novel*, romances mais realistas que se sujeitavam às demandas burguesas setecentistas. Menciona Fred Botting (1996, p. 44 - 45) que o gótico é uma escrita em que a mistura de “medieval and historical romance with the novel of life and manners [that] was framed in supernatural, sentimental or sensational terms”<sup>39</sup> O embasamento do século das luzes se constrói então em

---

39 “Do romance medieval e histórico com o romance realista [que] foi emoldurado em termos sobrenaturais, sentimentais ou sensacionais.”

uma alteridade arbitrária com a Idade das Trevas (a Idade Média) e dessa arbitrariedade nasce o 'gêmeo mal', o Gótico. Não podemos pensar, no entanto, que essas manifestações ditas góticas foram simulacros imóveis e perfeito de uma Idade Média realmente existente. Em vez disso, tais manifestações eram a síntese dialética entre o que a referida idade realmente foi e o que o século XVIII acreditava que fosse, criando, com um pulso desejanste que exprimia seu tempo, um retrato vivo e móvel de outro setecentismo, “marginalizado”. Não podemos crer também, todavia, que a escrita dita gótica era a transgressão dos paradigmas setecentistas em sua totalidade, sabido que o homem não é um máquina dicotômica. Essa literatura se constrói em uma amálgama que por vezes, sim, nega os valores paradigmáticos aos quais se contrapõe, outras vezes, porém, parafraseia-os. Afinal, a escrita é fruto do homem e o homem é fruto indissociável de seu tempo.

Eis então que Horace Walpole, propulsionado por essas significativas ambivalências entre o racional e o interdito, lança, sob anonimato e apelando à crença de sua veracidade, *The Castle of Otranto*, em 1764, – considerado pelos historiadores da ficção de terror como pioneiro. Embora mais tarde o próprio autor confessasse sua autoria, o dito anonimato catapultou a obra a um sucesso que está intimamente ligado aos temores que, malgrado a racionalidade neoclassicista tentasse interditar, existiam e assombravam a estética setecentista, especialmente quando escudados em uma possível real existência (algo a que o anonimato aludia). A obra se solidificava como uma nova forma de escrita ficcional que, embora sofresse atenuações nas influências deixadas, se sacramentaria. A inovação não passaria despercebida e gerou “attacks of literary satirists”<sup>40</sup> (BOTTING, 1996, p. 45). Fred Botting (1996, p. 45) ainda nos diz que, para o gosto culto contemporâneo, a ficção gótica, bem como os romances medievais, carecia de moral e eram irracionais, assim sendo, uma grande perda de tempo, atribuindo também sua popularidade a uma espécie de degradação social, aquela que está sempre a cercar e ameaçar a sociedade ordenada.

Fato é que, como muito bem nos esclarece Meyer H. Abrams (1971), a forma como o mundo enxergava o valor literário passava, paulatinamente, por profundas modificações. A escrita, antes entendida como um espelho do mundo, ou um reflexo também do que o mundo deveria ser, passa a ser compreendida como um impulso inspirador e uma revelação da personalidade, que não necessariamente respeitam as convenções anteriores. O autor refere-se à sedimentação desse pensamento no século XIX; todavia, sabemos que essas mudanças são frutos que se desdobram homeopaticamente e cujas raízes remontam à mudanças do passado.

---

40 “Ataque de satiristas literários.”

Botting (1996, p. 46) acrescenta que todo o conceito de literatura e sua função sofriam mudanças grandiosas. A ficção passava a ser vista menos como forma didática e pedagógica, representativa da natureza e influenciadora da moral e do racional, para um outro paradigma mais lúdico, libertador das limitações do dia a dia. Paralelamente, o pensamento de que não necessariamente o Clássico era benéfico, haja vista a tirania, escravidão e as desigualdades existentes do fim do Império Romano em contraste com a liberdade e maior igualdade dos povos bárbaros. Todos esses fatores criavam outro olhar sobre o pináculo da Idade Média que era naturalmente azado para a solidificação da ficção gótica. A própria noção de bom gosto deslocava-se sutilmente das mãos dos aristocratas da cultura, caindo aos poucos nas do público leitor, fato que acompanhava organicamente o poder da burguesia em detrimento dos monarcas, a industrialização, as revoluções, que questionavam as noções de poder e organização social. Não havia consenso, a ambivalência e instabilidades setecentistas criavam solo fértil para a perpetuação de formas que desafiassem os cânones do Iluminismo.

A compreensão de que a literatura tinha papel didático, ideológico, político e, portanto, *magistra vitae*<sup>41</sup>, mesmo quando ela já galgava o status de independência estética, pode ser facilmente percebida nas afirmações de T.J. Mathias, em seu livro *The Pursuits of Literature*: “bem ou mal conduzida, é a grande máquina, pela qual todos os estados civilizados devem se apoiar ou se derrubar” (MATTHIAS, 1805, p. 162, tradução nossa). Mathias compreendia, segundo Daniel Serravalle de Sá (2010, p. 59), que o Romance gótico não desempenhava as funções pedagógicas supostas a uma obra de seu porte.

Não podemos conceber, porém, a ideia de que a escrita gótica era uniforme em opor-se ao Neoclassicismo/Iluminismo. Como mencionado anteriormente, a ficção de terror tanto transgredia quanto reiterava os valores que muitas vezes lhe eram até contrários. Se ela advogava por um passado “gótico”, era para, em grande parte das vezes, mostrar os terrores existentes nesses ambientes. David Punter (1996) explica, nesse aspecto, que os temores do passado primitivo eram figuras recorrentes e que mesmo o ambiente gótico mais óbvio - o castelo assombrado - nos lembra dos perigos escondidos nos cantos obscuros do passado feudal e primitivo, “pouco civilizado”, e também do encastelamento do homem em si, sua exclusão e as consequências pouco polidas que ausentar-se da convivência civilizatória podem trazer. Botting (1996, p. 47) dá evidências também de que o próprio apelo e a ascensão do gótico podiam ser vistos tanto como uma tentativa de retorno a uma estabilidade social, hierárquica e metafísica em face das grandes desestabilizações trazidas pelas revoluções

---

41 Termo cunhado à História por Marco Túlio Cícero, orador romano, enfatizando sua importância moral.

setecentistas (Iluminismo, Revolução Francesa, Revolução Americana, urbanização Revolução Industrial) ou ainda como uma escrita que, para restituir a ordem, apela para a transgressão dos limites dessa mesma ordem, injetando assim o que então era interdito pelo setecentismo para então restituí-lo, nublando os limites dicotômicos criados pela racionalidade do século XVIII. Vê-se, portanto, um confuso equilíbrio entre perpetuação e transgressão.

A última década do século XVIII é marcada por uma atmosfera de incerteza, instabilidade e terror. Terror, inclusive, é o nome do breve período de um ano que ocorreu na França em que mais de dezessete mil pessoas foram sentenciadas à morte. A Revolução Francesa, cuja pretensão era um mundo melhor, mostrou-se um derramamento de sangue que fomentou as suspeitas de parte da massa partícipe intelectual acerca das melhorias prometidas e que, por outro lado, desestabilizou as formas fossilizadas de poder. As obras de uma das mais insígnias autoras contemporâneas a esses acontecimentos refletem rotundamente o clima de incertezas que se desfraldava nos céus finisseculares como turbulenta tempestade: Ann Radcliffe compôs protagonistas – mulheres – sempre perseguidas. Tais perseguições não eram fruto isolado de uma mente inventiva, mas reflexos de uma sociedade que via na mulher potências que precisavam ser lapidados pela moral e pela temperança, bem como a representação do elemento mais frágil e os perigos de um passado pouco remoto.

Se, nos primórdios do gótico, o papel da mulher estava bem delineado como alguém perseguido, em fuga, de pouco poder e, por vezes, à espera da salvação; sem contradizê-lo, Botting (1996, p. 64-65) acrescenta que essa perseguição era geralmente perpetrada por monges e velhos aristocratas. Quanto às mulheres, por vezes órfãs e separadas de um estrutura doméstica protetora, jornadaando por um mundo profano, mistura de putrefação natural com corrupção social e poderes sobrenaturais que jaziam tão perto de casa, ameaçadoramente aos portões de uma sociedade ordenada. Essas mesmas protagonistas se viam defronte a enredos familiares que remontavam a passados fantasmagóricos e duvidosos, que exigiam resolução e que, uma vez resolvidos pelos artifícios da razão, traziam o leitor de volta aos confortáveis paradigmas iluministas, causavam redenção. Radcliffe ainda traçava suas heroínas de forma que suas paixões e imersões em sentimentos mais arrebatadores fadavam-nas, de certa forma, aos perigos e a corrupção da alma. Assim, não fica difícil compreender onde as narrativas supramencionadas pretendiam chegar: a mulher era o expoente alicerce da família que, ante ao risco das paixões – atávicas, primitivas e que alimentavam o vizinho perigo da degradação barbárica do passado e antiquado, o outro, os monges e a aristocracia medieval -, fiava-se na mulher para perpetuar a racionalidade e a parcimônia do lar, instabilizado pelo passado e pela

prospecção do futuro. Em outras palavras, a mulher, a grande mantenedora do lar, deveria protegê-lo do cerco fantasmagórico e passional do passado em suas mais variadas formas que a todo instante ameaçavam as estruturas e, ao mesmo tempo, manter-se sentinela dentro desse mesmo lar, compreendendo sua fragilidade e tendo como arma a sobriedade e a razão, à sombra da segurança consubstanciada: o homem – e não lhes faltavam exemplos da importância de uma família bem estruturada para a solidificação da segurança, basta-nos notar que a transcendência do lar ou a condição de órfãs intensificavam os perigos que lhes espreitavam. É possível que a autora tenha recorrido a tal simplesmente para coadunar a obra à moral de seu século e blindá-la contra a censura, isso, entretanto, parece-nos, embora provável, uma especulação que não nos cabe.

Radcliffe, em sua escrita, ainda associa a crença no sobrenatural e a imaginação altamente saciada e direcionada aos sentimentos como sendo manifestações femininas das classes mais baixas. (BOTTING, 1996, p. 69) Entretanto, ao criticar o excesso de sentimentos com elementos narrativos que só podem ressaltar as qualidades da obra se direcionando a protagonista e o leitor a experimentarem o próprio excesso de sentimentos (terror, deleite), a autora reforça os contrastes que não necessariamente se anulam, mas se completam. Essa ambivalência é também marcada na necessidade de se conhecer os terrores dos vícios e dos horrores para se valorizar e regozijar a paz e harmonia de um mundo ordenado, tanto quanto as protagonistas têm de se deparar com os perigos da liberdade imoderada para que possam deleitar-se da segurança do lar. Assim, Radcliffe atesta que aquilo que a estética iluminista interdita é, também, o outro que reafirma e mantém a existência de seus valores. Uma vez mais, o combustível da ficção gótica borra as linhas que demarcam os diferentes expoentes. Deleite parece-nos ser a palavra correta para expressar o sentimento trazido pela leitura dos contrastes. Para Burke (1993) o deleite é a sensação de satisfação que sentimos ao retornarmos emocionalmente de um estado de ameaça.

A insofreável falência ou superação da estética Iluminista, patrocinada pela suspeita crescente ante a chacina causada pela Revolução Francesa e seus intelectuais – que, em teoria nos livrariam da barbárie do passado através do uso da razão – e o crescimento vertiginoso da influência burguesa causam uma nova visão acerca do passado e a ascensão de um novo período literário: o Romantismo.

O aburguesamento das elites - sucedendo a antiga aristocracia -, a revolução industrial, a urbanização massiva e a nova construção social causaram na Classe Média profundas mudanças. Se antes almejava apropriar-se dos valores aristocratas da cultura para nela se inserir, com o advento da idade contemporânea, a classe média e o público leitor é que



começam a ditar seus valores diferenciados. Valores tais que superabundavam uma distinção grandiosa em relação aos paradigmas anteriores. Segundo José Guilherme Melquior (1976, p. 64), o termo Romantismo vem de romance que, por sua vez, denotava algo pitoresco, fantástico e extravagante. Ainda de acordo com o autor, essa necessidade pictórica de uma vida mais sublime contrapunha em especial a insipidez da vida e do cotidiano urbanos trazida pela revolução industrial e pela crescente burocratização aos membros da classe média. Um gigantesco sentimento de tédio, melancolia e frustração conhecido como “mal du siècle” acomete a classe intelectual. Acrescentam-se a isso a aversão ao genérico e racional do Neoclassicismo, as promessas não completamente cumpridas do Iluminismo e os ideais de Jean-Jacques Rousseau que professavam a corrupção do homem em sociedade e classes, pregando “o bom selvagem” que, de certo modo, pode ser interpretado por alguns como um olhar nostálgico a um momento mais ingênuo da construção europeia. O artista romântico responde ao sentimento insulso de seu tempo atacando a arte como coisa genérica e sóbria, manifestando uma profunda imersão no ser e seus sentimentos, seja exuberando a melancolia que lhe cerca ou transcendendo-a por vias da arte.

“A infância, o sonho, o delírio, as paixões, etc..., acentuando as limitações da consciência adulta” (MERQUIOR, 1976, p. 64), o remoto (a verdadeira felicidade tinha de estar longe), a própria herança gótica presente no Romantismo, tudo isso se torna terreno fértil para uma nova onda de obras de cunho “gótico”. Dessa vez, todavia, o período era mais “sombrio”, permitindo assim que autores hoje consagrados tivessem partilhado da fonte que bebiam as obras de terror/horror. É durante o período em que o Romantismo impulsiona uma nova onda de escrita que se pode considerar gótica que o *locus*, principalmente as dimensões do sublime, deixam de meramente representar uma natureza assustadora e fascinante para então refletir o interior de seus personagens. Isso se dá porque, em muitos casos, diz Botting (1996, p. 92, citar), o individual e o remoto românticos se mesclam na narrativa gótica para expressar uma outra forma de individualidade:

The individual in question stands at the edges of society and rarely find a path back into social fold. The critical distance taken with regard to social values derives from radical attacks on oppressive systems of monarchical government. Instead, the consciousness, freedom and imagination of the subject is valued. Usually male, the individual is outcast, part victim, part villain. [...] the villain or outcast, unlike much Radcliffean writing, is not the cause of evil and terror, an object to be execrated so that order can be restored. It is a position that calls for respect and understanding. Real evil is identified among embodiments of tyranny, corruption and prejudice [...] institutions of power manifested in government hierarchies, social norms and religious superstition.<sup>42</sup> (BOTTING, 1996, p. 92)

---

42 “O indivíduo em questão se posta às margens da sociedade e raramente encontra o caminho de volta ao seio

David Punter<sup>43</sup> já nos atentava para o fato de que os maniqueísmos se turvavam na escrita gótica, tornando-se árdua a tarefa de distinguir os vilões e os heróis. Personagens cujos sentimentos incontidos encontram limites sociais e interditos, gerando assim a melancolia de seus dilemas. Para Botting (1996, p. 93) isso é também resultado do fracasso da Revolução Francesa em assegurar um mundo de progressos benéficos que, como consequência, concebeu uma geração de heróis obscurecidos pela desilusão e alienados da sociedade e de si. Nesse caso, o labirinto no qual as personagens frequentemente se encontram representa a prisão interior, repleta de armadilhas e escuridão, em que não se pode lembrar como entrou - sempre transcendendo o mundo ordenado. Para nós, não só uma perfeita manifestação do inconsciente (se opondo ao ambiente exterior e, ainda mais, à razão), mas também de um duplo – um outro – que se desenha além da consciência e que ainda causa assombro, porém também admiração – ideia que permeará a escrita gótica em praticamente todas as suas manifestações.

Nesse período, por motivos supramencionados, o gótico irromperá – até pela consolidação que perpetrou no ocaso do século anterior – às obras dos poetas que hoje tomamos como *mainstream* do romantismo inglês: Blake, Coleridge, Byron, Sr e Sra Shelley e, até mesmo, Wordsworth. Seus diferentes gostos e usos da influência gótica causarão grande impacto e renovação na forma de escrevê-la. Punter (1996, p 89 - 91) versa que, embora tanto Coleridge quanto Blake estivessem constantemente em contato com a *Graveyard Poetry*, Blake pendia a uma análise social mais comum a todos, falava dos temores da violência política e do autoritarismo, bem como das desigualdades e repressões sociais que irrompem a psiquê e mutilam o corpo em um mundo de máquinas quiméricas e humanos desumanizados; enquanto Coleridge, apesar de também apelar aos exageros para enfatizar os horrores do dia a dia, pendia a uma poesia que expressava suas agonias particulares e seus pesadelos, cujos fantasmas eram conjurados pela seu próprio senso de culpa. Desse vasto usufruto nascem novas figuras que compõem o imaginário do terror: the wanderer (aquele que vaga), the vampire (o vampiro) and the seeker after forbidden knowledge (aquele que busca o

---

social. A distância crítica no tangente aos valores sociais deriva de ataques radicais aos sistemas opressivos do governo monárquico. Em vez disso, a consciência, liberdade e imaginação do sujeito são valorizados. Geralmente homem, o indivíduo é um exilado, parte vítima, parte vilão [...] que, diferente das narrativas Radcliffeanas, não é a causa do mal e terror, um objeto a ser execrado para que a ordem possa ser restaurada. É uma posição que clama por respeito e compreensão. O mal real é identificado entre as corporificações da tirania, corrupção e preconceito [...] instituições de poder manifestas em hierarquias governamentais, normas sociais e superstição religiosa.”

43 PUNTER, David. *Hero villains in Gothic fiction*. Retirado de:

<<https://www.youtube.com/watch?v=F2Q0XUi29ck>> Acesso em Set. 2015

conhecimento proibido) segundo Punter. (1996, p. 87) A esses, Botting (1996, p. 93) acrescenta o duplo:

The wanderer encounters the new form of the Gothic ghost, the double or the shadow of himself. An uncanny figure of horror, the double presents a limit that cannot be overcome, the representation of an internal and irreparable division in the individual psyche.<sup>44</sup>

O errante (aquele que vaga/the wanderer) encontra a eternidade perdida da queda adâmica sem, contudo, retornar à paz idílica do paraíso. Está fadado, portanto, a vagar, infinito, em um mundo finito, transcendendo os limites temporais e a morte. Segundo Punter (1996, p. 100) é possível encontrar traços característicos do errante em trabalhos diversos que abarcam de Coleridge a Byron e sua incidência mitológica alhures é também notória, como, por exemplo, na literatura espanhola, italiana e alemã dos séculos XVI e XVII. Assim sendo, percebe-se que a construção dessa figura no imaginário antecede ao gótico oitocentista, estando presente também em clássicos do estilo no século de sua gênese (em *The Monk*). É, entretanto, no século XIX que ela se consolida e atinge o zênite.

Para o supramencionado teórico, o errante, em diversas de suas manifestações, se posta como a corporificação da *hybris* (1996, p. 100). Um homem cuja ousadia para com os deuses – blasfêmia, descrença, etc - fadou-o à vida perpétua. Sua condição é eterna: privado da quietude inorgânica, do descanso da morte, ele está destinado a sofrer a separação do todo sem a sombra da finitude que move os homens e é, por conseguinte, uma figura de cansaço e tédio - a quintessência do *weltschmerz*<sup>45</sup>. (1996, p. 100) É mister, nesse caso, compreender que a influência dos clichês românticos é caudalosa sobre o errante. A modernidade ascendente, a descrença nos ideais iluministas, o individualismo e a nova forma de compreender a morte (BUTTER; EITELMANN, 2010, p. 137) levam o intelectual romântico a um mal estar generalizado compreendido e cunhado como “Mal do Século”. Em suma, Massaud Moisés compreende o Mal do Século, dentre outras definições, como um “tédio irremissível”. (1998, p. 274)

*The Seeker*, aquele que procura/busca, é outro dos clichês recorrentes acima listados. Fruto de uma sociedade cientificista que assistiu a revoluções grandiosas nos mais diversos campos intelectuais, ele personifica um questionamento crescente (que ainda hoje é recorrente) dos limites científicos e aonde nos poderá levar esses avanços “desenfreados”.

---

44 “O errante encontra a nova forma fantasmagórica do Gótico, o duplo, ou a sombra do ser. Uma figura estranha e horrível, o duplo representa o limite que não pode ser superado, a representação da cisão interna irreparável na psique individual.”

45 Cansaço do mundo, termo impresso pelo escritor alemão Jean Paul.

Entendendo, assim, a ciência como parte do domínio de Pã<sup>46</sup>

Em uma situação quase análoga e de irremediável anomalia, há o vampiro. Essa figura morféica (nas mais variadas acepções da palavra, de Morfeu a morfeia) é, segundo Punter (1996, p. 102), a corporificação da inversão do mito do sacrifício cunhado pelos valores cristãos: o homem – cavaleiro - que, em seu amor cortês e quase platônico busca, na defesa da pureza da donzela, a morte imaculada e purificadora cristã, para que assim possa se juntar, incorpóreo e sagrado, ao séquito de Cristo. O vampiro, por outro lado, não é a imagem ideal de uma vida regrada por interditos que visam a expiação, ele é, em verdade, a imagem da impureza perpetuada pela transgressão (dos interditos cristãos e burgueses), impura, onírica, infecciosa.

Tal figura mitológica que irrompe à literatura não é uma invenção gótica. Suas manifestações são observáveis desde tempos imemoriais e em toda parte – uma imagem trans-histórica. (PUNTER, 1996, p. 103) A destruição que ele causa na perfeita costura do tecido social não é senão impulsionada pelas inclinações “perversas” de suas vítimas, inclinações sobre as quais nos debruçaremos mais adiante. O abraço exaustivo do vampiro que remete a um mundo primitivo e infantilista e subverte o símbolo do amor (sugar, amamentar) em coisa odiosa (morder, sugar a vitalidade de) (GELDER, 1994, p. 69) é possível apenas por uma permissividade inerente ao homem (suas fraquezas) perscrutada pelo monstro sanguessuga.

Há, no imaginário Europeu e em especial britânico, uma profunda associação entre interdito, transgressão e sangue. Basta-nos aludir, por exemplo, a John Donne e toda “sua” querela intelectual pelo sangue que uma pulga usurpou – associando-o de modo latente à Tríade Cristã, ao sexo e ao pecado. É dessa fonte que o vampiro – literalmente – bebe, permitindo que, na conexão das essências (o sangue de um irrompendo no corpo do outro), “tendências reprimidas se ergam à luz do dia”. (PUNTER, 1996, p. 104) É por tanto que sua figura é considerada antiburguesa, livre dos preceitos morais, mito a que se empresta a classe média para explicar seus temores e seus antecedentes (PUNTER, 1996, p. 105) e, logo, em uma construção de alteridade, justificar sua existência.

Paulatinamente, à medida que passamos do paradigma do Romantismo ao Realismo, as fronteiras que separam a barbárie e o medo do mundo inglês civilizado corroem. Em Dickens, Londres passa a representar, em algumas obras, um labirinto obscuro de produção industrial, moradia da classe trabalhadora. Algo que já se podia ver sarapintar mais

---

46 Tomamos por empréstimo o termo usado por Otávio Paz em sua obra *A Dupla Chama, Amor e Erotismo* (1994), ao entender que os domínios de Pã são tanto potencialmente criativos quanto destrutivos.

modicamente as obras de alguns autores como William Blake. Sheridan Le Fanu, entretanto, abstrai-se das dicotomias da modernidade e da racionalidade para focar-se em uma obra que tem como cenário o interior europeu.

Se o Gótico setecentista responde aos preceitos iluministas com potencial controvérsia (nega a estética e a moral em partes, reafirmando-as enviesadamente em outras), o período a que Punter (2013) refere-se como *Decadence* fará o mesmo em relação ao Positivismo/Cientificismo oitocentista – até mesmo a adoção do termo “Decadentismo” que, assim como o 'gótico', tinha cunho pejorativo e foi apropriado e reciclado pelos seus partícipes. Para o teórico (2013, p 1), o que é altamente notável no Gótico Decadentista é que, em um espaço de apenas onze anos, surgiriam quatro dos grandes mitos da literatura: *Dr Jekyll and Mr Hyde* (conhecido nos países lusófonos como *O Médico e o Monstro*), de Luis Stevenson; *Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *Island of Dr Moreau*, de H.G. Wells e *Dracula*, de Bram Stoker. Obras todas que, ainda segundo o autor (2013, p. 1), estão de alguma forma conectadas com o tema da degeneração e também à essência humana. “[H]ow much, they ask, can one lose – individually, socially, nationally – and still remain a 'man'? One could put the question more brutally: to what extent can one be 'infected' and still remain british?<sup>47</sup>” (PUNTER, 2013, p. 1) é o questionamento que permeia as obras.

Se, por um lado, em *Dr Jekyll and Mr Hyde*, Stevenson aborda os medos do período vitoriano tardio acerca dos assassinatos insolúveis influenciado por outras obras que abordam o duplo (ex.: *William Willson*, de Edgar Allan Poe), por outro, a moralidade se mostra uma questão irresoluta: “if an empire based on morality declines, what are the implications for the particular morality concerned? [...] Since the public man must be seen to be blameless, he must 'hide'<sup>48</sup> his private nature”<sup>49</sup>. (PUNTER, 2013, p 3) A isso, Botting acrescenta que à medida que a lei apoia a identidade moralmente edificada (ao menos na silhueta externa) chamada Jekyll, ela também produz uma resposta inconsciente radical: Hyde. (1996, p. 142) Punter adiciona ainda que, apesar da obra não lidar com problemas aristocráticos diretamente, quem desconfiaria que, retirada a máscara, Jack, O Estripador, seria alguém da classe trabalhadora? (2014, p. 2).

*Picture of Dorian Gray* é fruto de uma sociedade cuja compreensão acerca do inconsciente floresce – do manancial de desejos e necessidades que são infinitamente maiores

---

47 “quanto, eles se perguntam, pode uma pessoa perder-se individual, social e nacionalmente e ainda permanecer um 'homem'? Poderíamos ainda pôr a questão mais brutalmente: até que ponto alguém pode ser infectado e ainda permanecer britânico?”

48 Esconder em inglês, semelhante ao nome do duplo: Hyde.

49 “Se um império baseado na moralidade cai, quais as implicações para a dita moralidade? [...] Já que o homem público deve ser livre de culpa, ele deve 'esconder' sua natureza privada”

do que aqueles que desejamos admitir. Punter pauta que as experimentações e o duplo existentes na obra são, em detrimento da ciência, produto da arte – característica do romantismo tardio presente em Wilde (2014, p. 7). Botting acrescenta que o retrato, assim como a identidade fragmentada de Jekyll, é o espelho, de um lado está o bem, do outro, o mal, para além de questões narcísicas e homossexuais latentes na narrativa. (BOTTING, 1996, p. 142)

Sobre os *loci* e os *motifs* presentes em *Carmilla* e *Dracula* falaremos mais aprofundadamente na subsecção e capítulos seguintes.

### 2.3 *Carmilla e Dracula, o Locus Horribilis.*

Em nossa análise a seguir, transitaremos livremente entre as obras *Carmilla* e *Dracula*, a fim de nelas buscar exemplos frutíferos.

As construções geográficas não são meros acidentes literários. Quando Northrop Frye (2010) postula que a poesia é anterior ao ser e esse é um condutor e lapidador do poder poético que o antecede, o que o teórico afirma é que todas as potencialidades artísticas já estão em constante agitação na interação homem-mundo; como o poeta a canalizará, porém, diz respeito a sua memória e às suas especificidades enquanto ser. É por tanto que as coisas que se manifestam na arte não são simplesmente coincidências e, frequentemente, têm muito mais a nos dizer do que verbalizam seus autores.

O espaço doméstico não ganha ênfase tão saliente na obra queirosiana (*O Primo Basílio*) por uma sequência de acasos. Trata-se, entretanto, de uma sociedade em que o predomínio da moral burguesa e o quotidiano da Classe Média buscavam representação. A casa como cenário evidencia também o habitat da mulher oitocentista - a Professora Márcia Tiburi<sup>50</sup> pauta que, desde tempos imemoráveis, na construção patriarcal, o *oikos* é o lugar da mulher; enquanto o homem reside na *polis*<sup>51</sup>. Não menos significativa como outra fonte de exemplo é a construção do *locus amoenus* na poética neoclassicista: em um mundo em que a razão se propõe como soberana, as calamitosas construções naturais se mostravam um grandioso obstáculo à apreensão humana.

---

50 TIBURI, Márcia. *Filosofia: O Mito do Sexo*. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=718nHWzygAk>> Acesso em: 12 Jun. 2015.

51 *Oikos*, do grego, representa, nesse contexto, o lar, enquanto a *polis* é a representação máxima da vida pública.

O espaço tem papel fundamental na criação literária, concluímos. Não devemos, porém, nos deixar seduzir pela ideia passiva de espaço que permeia o pensamento ocidental. Doreen Massey (2013, p. 2-3) nos chama atenção justamente para a ideia de que tão fundamental é o tempo na construção do espaço, quanto o espaço é na construção do tempo. Não podemos separá-los porque isso seria compreender o todo de forma muito parcial. Para a autora (2005, p. 130), que prossegue em seus dizeres na obra *For Space*, o espaço é um conjunto de histórias até então e como essas histórias vão se chocar e relacionar constituem os lugares. Os espaços/lugares são também compostos de *produtos* que corroboram com o sentido maior dado a essas geografias. Para que possamos clarificar melhor o que compreendemos como *produto*, lançaremos novamente mão da definição de Maria Aparecida Baccega (2007, p. 39) que nos diz ser o *produto* a equação final do choque entre o objeto independente de nós e a interação humana com esse dado objeto que resulta da/na práxis. Ou seja, a cruz – com c minúsculo para o japonês, dada sua relação com o objeto não tocar o sagrado – não é simbolicamente a mesma Cruz cristã, sagrada e dotada de significado religioso, dada a prática que sobre ela se aplica.

Uma vez que compreendamos isso, percebemos então que os objetos que compõem um determinado espaço estão visceralmente dotados de significação. A chaminé que William Blake (1994) utiliza em seu poema não é apenas um acidente, mas o produto que representa o calor, a segurança e o aconchego do lar em contraste com a figura desolada da criança que o limpa – para quem ela tem outro significado -, as injustiças da modernidade que lança sob égide da revolução industrial sua fumaça no ar. Sendo a própria fumaça extremamente simbólica em relação ao combustível da modernidade.

Sobre o espaço em Carmilla, uma coisa nos chama grandiosamente a atenção: toda a estória revolve no interior da Áustria, um país reduto do catolicismo – mesmo depois da reforma luterana –, sendo a Estíria ainda hoje um santuário da fé cristã romana. Não nos bastassem tais afirmações, um estudo histórico acerca de sua construção nos mostra que a maior parte do país pertencera ao Sacro Império Romano-Germânico – estandarte da cartografia medieval que sobreviveu, ao contrário de Constantinopla, ao fim do que conhecemos como Idade Média, existindo até 1808, já na modernidade – atravessa a Idade Média e Moderna.

A geografia da Áustria é famosa pelos seus desníveis: parte do país é recortado pelo Alpes italianos e, ainda longe deles, a natureza é acidentada: rios, lagos, cordilheiras serpeiam pelas regiões que, em muitos casos, são de difícil acesso.

Não tão menos acidentada era a geografia da Transilvânia, região da atual Romênia,

cujas florestas vastas e as montanhas rochosas podem realmente incitar, em um observador mais sensível, uma aura misteriosa. Uma região atravessada pelos mais diferentes povos aguerridos entre a aurora e o crepúsculo medieval: romanos e godos... além de outros povos exóticos à ótica ocidental: hunos, mongóis, turcos, enfim. No caso particular da Transilvânia, a região se tornou tão emblemática para a narrativa vampírica que

one might be surprised, in fact, to realise that it is an actual country – part of the Austrian-Hungarian empire in 1830 [...] one of the peculiarities of vampire fiction is that it has – with a great success – turned a real place into fantasy. It is impossible, now, to hear the name *without* thinking of vampires; the very word invokes an image of something unbelievable, something which inhabits an imaginary space rather than a real one (GELDER, 1994, p. 1, grifos do autor)<sup>52</sup>

Nesse aspecto, Antônio Cândido (2006, p. 29) não falha ao associar a ideia de que a literatura tem papel passivo (fruto, em algum grau, da realidade que a cerca) e ativo (capaz de mudar a percepção que as pessoas têm de mundo).

Ken Gelder (1994), em seu livro *Reading the Vampire*, evidencia paralelos em que a Transilvânia, acendendo ao caráter mitológico, torna-se um signo transferível e passa a ser associada a lugares além do controle da compreensão, onde operam os artifícios da imaginação. Sendo comparada, por exemplo, na Austrália, a lugares ensombrecidos, onde a luz da colonização ainda não exercia controle total: a Tasmânia. Até mesmo o termo gótico da Tasmânia foi cunhado. Gelder (1994, p. 2) nos explica que esse sentido dado aos locais têm mais a ver com arranjos geopolíticos na história e que, no caso da narrativa vampírica, a história e a literatura se corroboram com o intuito de construir esse imaginário. Tudo isso nos parece um convite a um passado perigoso e bárbaro em contraste a um ocidente que se civiliza.

O que exatamente as supramencionadas informações têm a nos dizer? Não nos parece absurda a exclamação de Geoffrey Wall de que “a Transilvânia é o inconsciente da Europa” (1984, p. 20, tradução nossa). É essa equação 'razão x inconsciente' que Bram Stoker parece ter adquirido grandiosamente do legado racional iluminista – obviamente, reconfigurado pelo discurso positivista: razão como norte de um ser cujo inconsciente remete a um passado bárbaro e precisa, portanto, ser vigiado pelas lanternas do racional; a herança setecentista que encontra combustível renovado no cientificismo e que tenta, em outras palavras, o controle do

---

52 “Você poderia se surpreender, de fato, ao perceber que é um país de verdade – parte do Império Austro-húngaro em 1830 [...] umas das peculiaridades da narrativa vampírica é que ela – com grande sucesso – transformou um lugar real em fantasia. É impossível, agora, ouvir o nome *sem* pensar em vampiros; a própria palavra invoca algo inacreditável, algo que habita o espaço imaginário em vez da realidade.”



ser e do mundo em que habita a partir dos ideais da ciência e do progresso, sendo o inconsciente uma fonte animalesca inesgotável que está em constante cerco contra os muros da ordem racional. Dessa vez, porém, dialeticamente adaptados ao pensamento do século XIX. Invariavelmente, no tocante geográfico, a dicotomia tornava-se, portanto: “ocidente europeu x oriente”.

Ainda sobre a herança do gótico setecentista, Fred Botting (1996, p 146) expressa que há um reaparecimento das características góticas na obra de Stoker: “the castle is mysterious and forbidding, its secrets, terrors and splendid isolation in a wild and mountainous region form as sublime a prison as any buildings in which a gothic heroine was incarcerated”<sup>53</sup>. Tudo isso, segundo o próprio autor, assinala a presença marcante do gótico do passado. Dessa vez, todavia, não só a razão mas também uma parcela de mitos e religiosidades ocidentais são permitidos, pois uma verdadeira cruzada contra o passado e o leste é empreendida (GELDER, 1994, p 153), requerendo até mesmo a conciliação da razão com os mitos que foram benquistos pelas transformações românticas.

Os primeiros traços dessa construção (oeste x leste) se dão a partir dos diários de Johnatan Harker:

I was not able to light on any map or work giving the exact locality of the Castle Dracula, as there are no maps of this country as yet to compare with our own Ordnance Survey Maps [...] It seems to me that the further east you go the more unpunctual are the trains. What ought they to be in China?<sup>54</sup> (STOKER, 1994, p. 11)

O oriente, quanto mais profundo adentrado, menos organizado e racional seria. Isso nos explica, por exemplo, a escolha do Leste Europeu para abrigar a moradia do monstro. Figurativamente estamos lidando com uma dicotomia muito simples e que remete, quase que imageticamente, à ideia de que, na obra, a Inglaterra representa o consciente em toda sua potência racional, moral e até religiosa e mitológica dentro de determinados preceitos; ao passo que o Leste Europeu, o inconsciente e todos os perigos que habitam o âmbito enegrecido pela sombra não perecível do desconhecido. Nesse aspecto, o castelo é simbólico: a medievalidade representada. O monstro pertence à Idade das Trevas (do leste), onde imperava o irracional animalesco e barbárico do homem. Viajar para o leste é, pois, atravessar

---

53 “o castelo é misterioso e proibido, os seus segredos, terrores e natureza esplendidamente remota em uma região selvagem e montanhosa forma uma prisão mais sublime do que qualquer outra em que uma heroína gótica tenha sido encarcerada.”

54 “Não pude achar nenhum mapa ou obra dando a exata localização do Castelo de Drácula, como se não houvesse mapas desse país que pudéssemos comparar com o nosso próprio Ordnance Survey Maps [...] a mim, parece que quanto mais se vai para o leste, mais imprecisas são as trilhas. Como será que são na China?”

a fronteira que garante o homem do mal da irracionalidade, é jornada pelo desconhecido subconsciente. E, em tal aspecto, é preciso que nos lembremos de que a obra foi escrita ainda no Período Vitoriano, cujo moralismo exacerbado andava de mãos dadas a uma determinada monotonia (BOTTING, 1996, p. 83) que era tentada pelos poderes do romance.

Sobre a moral vitoriana, a doutora Maria Conceição Monteiro<sup>55</sup> nos explica que, com o intento de buscar um equilíbrio entre o público e o privado em uma sociedade cujos avanços tecnológicos descortinavam, o lar foi eleito como uma reflexo da solidez e da estabilidade, sendo eleita também, conseqüentemente, a mulher como guardiã da moral e da castidade. Constrói-se, naquele e para aquele contexto, a imagem do anjo do lar – figura que por conseguinte foi associada à ideia da mulher assexuada, que a supramencionada teórica alcunha como sendo o paradigma da mulher vitoriana. A construção da figura emblemática do gênero feminino oitocentista inglês, entretanto, se chocaria paulatinamente – e mais violentamente no fim do século – com uma outra figura feminina que soerguia, desafiando os modelos vigentes. Acerca da moral e tal embate, no entanto, discorreremos mais aprofundadamente em outro capítulo.

Todas essas questões geográficas não são, porém, uma exclusividade da obra de Bram Stoker. Em *Carmilla*, por exemplo, temos a Estíria como representante do Inconsciente, como emblema da terra em que a *práxis* racional não mapeia e controla a realidade. É ali que se localiza o passado à espreita:

I have said "the nearest inhabited village," because there is, only three miles westward, that is to say in the direction of General Spielsdorf's schloss, a ruined village, with its quaint little church, now roofless, in the aisle of which are the moldering tombs of the proud family of Karnstein, now extinct, who once owned the equally desolate chateau which, in the thick of the forest, overlooks the silent ruins of the town.<sup>56</sup> (LE FANU, 2004, p. 12)

Kernstein corporifica, na obra de Le Fanu, o antiquado, as ruínas de um mundo católico, monárquico e medieval que, ainda que destruído e à mercê do oblévio, representa uma ameaça verdadeira, em repouso, pronta para parasitar aqueles que às suas margens residem, a tranquilidade do lar e - mais propriamente a Transilvânia na obra de Stoker - os

---

55 MONTEIRO, Maria Conceição. *FIGURAS ERRANTES NA ÉPOCA VITORIANA: A PRECEPTORA, A PROSTITUTA E A LOUCA*. [s.n.] [1998] Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6038/5608>> Acesso em: 11 Jul. 2015.

56 “Eu disse 'o vilarejo habitado mais próximo' porque há, apenas três milhas para o oeste, ou seja, na direção do castelo do General Spielsdorf, um vilarejo em ruínas, com sua pequena igreja pitoresca, agora sem teto. No corredor, há as tombas da orgulhosa família dos Karnstein, agora extinta. Há tempos eles foram proprietários do castelo igualmente desolado que, nas profundezas da floresta, inspeciona as ruínas silenciosas da cidade!”

avanços da modernidade ao menor sinal de enfraquecimento ou distração. Todas essas associações cosem em um só tecido o inconsciente, o bárbaro, o animalesco, o retrógrado, o medieval, o católico, criando a epiderme do monstro: o habitat do outro, onde mora o nêmesis vitoriano:

"We are in Transylvania, and Transylvania is not England. Our ways are not your ways, and there shall be to you many strange things. Nay, from what you have told me of your experiences already, you know something of what strange things there may be."<sup>57</sup> (STOKER, 1994, p. 32)

Como David Punter (2013, p. 18) sobriamente pauta, é mais uma das narrativas de vampiro – sem menosprezar nenhuma delas – que lidam com o medo da burguesia em relação ao tirano aristocrata representativo de uma monarquia medieval e que se opunha a modernidade de uma sociedade que supostamente atingia o poder através do trabalho. A isso acrescenta David Punter<sup>58</sup>: “what do these scenarios mean? At a social level they mean the persistence of the past, which we wished, in our desire for modernity, to be long since dead, but that power still seems to go on”<sup>59</sup>. O vampiro como ser que existe após a sua morte tanto quanto resistem os fragmentos e os medos em relação a um sistema feudal ameaçador que, por associação, remete a um passado medieval e barbárico. As falas de Drácula são as de um homem que ainda impera como no passado: “what good are peasants without a leader?” (STOKER, 1994, p. 42).

Não são poucas também as passagens em que, com jactância, o Conde refere-se ao passado aguerrido de sua terra natal, chegando ao ponto de ressentir a ausência da guerra:

We Szekelys have a right to be proud, for in our veins flows the blood of many brave races who fought as the lion fights, for lordship. Here, in the whirlpool of European races, the Ugric tribe bore down from Iceland the fighting spirit which Thor and Wodin gave them [...] Here, too, when they came, they found the Huns, whose warlike fury had swept the earth like a living flame, till the dying peoples held that in their veins ran the blood of those old witches, who, expelled from Scythia had mated with the devils in the desert. Fools, fools! What devil or what witch was ever so great as Attila, whose blood is in these veins? [...] The warlike days are over. Blood is too precious a thing in these days of dishonourable peace, and the glories of the great races are as a tale that is told.<sup>60</sup> (STOKER, 1994, p. 41-42)

57 “Nós estamos na Transilvânia, e a Transilvânia não é a Inglaterra. Nossos modos não são seus modos, e haverá para você muitas coisas estranhas. Agora, do que você me contou de suas experiências até então, você sabe algo sobre as coisas estranhas que pode haver”.

58 PUNTER, David. *Gothic Settings*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6CpQ59KEYK8>> Acesso em: 16 Nov. 2015.

59 "o que esses cenários querem dizer? No nível social, eles significam a persistência do passado, que nós desejamos, em nosso ímpeto moderno, que estivesse morto, mas cujo poder parece ainda existir."

60 “Nós Szekelys temos o direito de ser orgulhosos, porque em nossas veias fluem o sangue de muitas raças admiráveis que lutaram como o leão luta, por senhoria. Aqui, no vórtice das raças europeias, a tribo Ugric

O locus representativo do passado que, apesar de morto, ainda existe também está presente em *Carmilla*:

"You are going to the Ruins of Karnstein?" he said. "Yes, it is a lucky coincidence; do you know I was going to ask you to bring me there to inspect them. I have a special object in exploring. There is a ruined chapel, ain't there, with a great many tombs of that extinct family?".<sup>61</sup>(LE FANU, 2004, p. 102)

Karnstein é um recado claro acerca dos perigos e ameaças do passado: ainda que em ruínas, esquecido e abandonado, ele vive, assombra e está pronto para se alimentar de quaisquer fontes que lhe possam servir de energia e, portanto, aniquilá-lo é preciso tanto quanto resguardar e vigiar-se contra ele. Em *Carmilla*, porém, toda a narrativa se passa em uma geografia que é avessa às evoluções da modernidade – ressaltando aí a importância dessa. A obra antecede a de Bram Stoker e os perigos, portanto, do *locus* bárbaro ainda não representavam uma ameaça tão constante ao coração da civilidade (*civitas*, cidade, cidadania, civilidade/*polis*, cidade, política, polícia), algo que em *Dracula*, contemporâneo a um recorte em que a degeneração surge como grande pauta (PUNTER, 2014, p. 1), sobressalta como um dos temas centrais.

O Geógrafo Sino-Americano Yi-Fu Tuan (2005, p. 13) voga que as fronteiras que o homem cria, como o homem recorta o ambiente, etc, são tentativas de manter sob controle as forças hostis. A Estíria na obra de Le Fanu é, em comparação à vida urbana, fonte de angústia. Como definição de angústia, usaremos o termo vogado pelo filósofo e semiólogo italiano Paolo Virno (1994, p. 79), sendo, em oposição ao medo – que é mapeado -, as infinitas fontes de ameaça não mapeadas pela *práxis*. A Estíria é, dessarte, fonte de terrores que a civilidade não consegue dar conta, ameaças não premeditadas que fogem à compreensão e o aceite do que é civil. É preciso notar que, muito embora tais ameaças sejam presentes no seio da sociedade, afinal a obra é concebida e encontra público na/da cidade (Dublin e não na Estíria, pois a Estíria é, neste caso, fruto de um construto político e ideológico que não representa a Estíria real), os espaços que simbolizam aquilo que a razão não pode controlar é onde

---

trouxe o espírito de luta que Thor e Odin lhes deram [...] Aqui, também, quando vieram, encontraram os hunos, cuja fúria bélica tinha varrido a terra como chama, até os povos moribundos em cujas veias corre o sangue das velhas bruxas que, banidas da Scythia se juntaram aos demônios do deserto. Tolos, tolos! Que demônio ou bruxa foi tão grande quanto o grandioso Átila, de quem o sangue está nestas veias? [...] Os tempos de guerra se foram. O sangue é muito precioso hoje, nesses dias de paz desonrosa, e a glória das grandes raças são histórias contadas.”

61 “Você vai às ruínas de Karnstein?” ele disse. ‘Sim, que sortuda coincidência; você sabe, eu ia te pedir que me levasse até lá para uma inspeção. Eu tenho um objeto em especial a explorar. Há uma capela em ruínas, não há? Com muitas tumbas da família extinta?’”

ocorrem os atos de horror que fogem ao controle das práticas e, portanto, angústia. Reciclando aos nossos estudos a proposição da doutora Maria Conceição Monteiro (2013, p. 83), é na Estíria que se realizam os atos homossexuais, não em Dublin (ou Londres), onde foram concebidos pela imaginação do autor. Nem mesmo no âmbito imaginativo, essas perversões poderiam ocorrer no lar da sociedade vitoriana, tinham de ser delegadas a um espaço outro – um espaço pejorativo e bárbaro, não controlado pela razão, espaço que fica além das fronteiras da interdição.

Em *Dracula*, por outro lado, há uma relação entre a Inglaterra e a Transilvânia, a obra não se passa completamente em um lugar outro, o tema da degeneração torna-se tão vigente que toda a narrativa tem início com o monstro interessado em possuir terras no cerne da civilidade e dela se alimentar. A ameaça agora conhece o *locus* da modernidade e sobre ele empreende grande estudo (STOKER, 1994, p. 30) – o oposto não se aplica, ao tentar encontrar informações sobre a terra do Conde, Jonathan não é bem sucedido. (STOKER, 1994, p. 9-10) Referente a isso, Fred Botting (1996, p. 120) aponta que Drácula, vindo do passado, assombra o presente, atravessando as bordas temporais, as bordas entre a vida e a morte (o passado é morto; o presente, vivo. O próprio vampiro é um morto-vivo extremamente simbólico), o vampiro de Bram Stoker borra as linhas fundamentais e “he undoes cultural distinction between civilisation and barbarity.”<sup>62</sup> Drácula, o monstro, é assim, a intersecção, o ponto de convergência entre as fronteiras que não são apenas diatópicas, mas também diacrônicas.

Os medos da Modernidade de degenerar-se em um passado pútrido são o ponto de convergência para o surgimento de monstros como o Conde Drácula e a Condessa Karnstein. Nessa, o medo tem *locus* fixo, longe da cidade, do lar o que, de um modo enviesado, enfatiza a importância desses; naquele, o monstro (a corporificação do medo) é trasladado, a certo ponto, para a cidade, ameaçando o lar, que é bastião da ordem. É mister notar que esses títulos de nobreza ultrapassados (ainda que frutos de um passado tão próximo) só poderiam existir em comunhão com seus espaços – o conde, seu condado; o duque, seu ducado. Assim, esses monstros estão intimamente envencilhados a seus territórios. Utilizando as palavras do professor Júlio França: “a capacidade de horrorizar das personagens monstruosas é muito dependente da construção espacial – em sua dimensão geográfica, física, social e mesmo psicológica.”<sup>63</sup>

---

62 "ele desfaz a distinção cultural entre civilização e barbárie."

63 FRANÇA, Julio. *Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX*. [2013] Retirado de: <<https://sobreomedo.files.wordpress.com/>

Há uma relação tanto metonímica quanto cúmplice entre o monstro e seu reino - em que o vampiro é o espírito vivo do passado que se sedimentou no espaço ou nos *leftovers* desse espaço. Karnstein pereceu mas, atravessando a linha final de sua existência, ainda ameaça, e é a vampira, figura além da linha da morte, que a representa em espírito. O próprio nome Karn+Stein, Pedra Carniana, referindo-se a uma era geológica e, pois, ao passado, tanto quanto a durabilidade/longevidade trans-histórica do monstro. David Punter (2013, p. 17), a respeito disso, discorre que a imortalidade do vampiro é também a imortalidade do senhor feudal, e que, acima de um penhasco, o castelo se ergue, à visão do *peasant*, como algo secular, incólume.

No castelo do Conde Drácula a mobília corrobora com as análises até aqui feitas:

There are certainly odd deficiencies in the house, considering the extraordinary evidences of wealth which are round me. The table service is of gold, and so beautifully wrought that it must be of immense value. The curtains and upholstery of the chairs and sofas and the hangings of my bed are of the costliest and most beautiful fabrics, and must have been of fabulous value when they were made, for they are centuries old, though in excellent order.<sup>64</sup> (STOKER, 1994, p. 31)

Os pertences do Conde são de uma riqueza grandiosa e também de idade avançada. A conjunção concessiva (though) remete ao contraste latente: estão em excelente ordem, ainda que velhos, logo corroboram com a bruma que borra a linha entre o passado e o presente. À riqueza supracitada Neto e Camargo<sup>65</sup> aludem como fidalguia e a palavra parece muito azada quando, ao estudar sua etimologia, descobre-se que é a junção das palavras filho+d'algo – referindo-se à nobreza hereditária, algo que Drácula ostenta ao longo da narrativa (STOKER, 1994, p. 40-41) e que se opunha à ideologia moderna da burguesia.

Dentro da fortaleza (título que é também simbólico, posto que o castelo é um forte engenhosamente criado para sobreviver a longos cercos e servir como pilar da resistência ainda que o restante do território tenha sido perdido e, em *Dracula*, ergue-se como estandarte de um poder antiquado que sobrevive ao cerco da modernidade) os corredores são labirínticos, as portas se trancam. De lá de dentro, Jonathan se percebe prisioneiro em um

---

2013/08/24082013b.pdf> Acesso em: Jan. 2016

64 “Há certamente estranhas deficiências na casa, considerando a extraordinária evidência de riqueza que me circunda. A mesa de serviço é de ouro, e tão belamente trabalhada que deve ser de valor imenso. As cortinas e o estofamento das cadeiras e sofás e as cortinas de minha cama são do mais caro e mais belo material, e devem ter sido de valor fabuloso quando foram feitas, pois têm séculos de idade, embora em excelente ordem”.

65 FRANÇA, Julio. *Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX*. [2013] Retirado de: <<https://sobreomdo.files.wordpress.com/2013/08/24082013b.pdf>> Acesso em: Jan. 2016

verdadeiro cativo (STOKER, 1994, p. 41). Punter<sup>66</sup> nos explica que, em outro nível, os castelos se parecem com labirintos nos quais não se tem muita certeza de como se entra e menos ainda de como se sai, algo que não é possível compreender completamente. É dentro dele também que Jonathan não tem controle sobre si ao se deixar possuir tão barbaramente pelas vampiras, algo que no *locus* urbano, vitoriano, sóbrio seria impensável. Punter e Byron (2004, p. 262) afirmam ainda que é a falha no mapa, a deriva, a direção perdida e a incapacidade de se impor um senso de direção – é importante lembrar que, ainda no começo da narrativa, Jonathan parece não ser capaz de relatar as proporções com acurácia (STOKER, 1994, p. 24). Sendo a cartografia moderna um recorte racional e mais abrangente, lapidado e ampliado a partir das grandes navegações e dos descobrimentos, o castelo seria, também – e mais uma vez – uma negação, aquilo que se opõe. Quando Drácula aconselha que seu hóspede não durma desavisadamente em outros cômodos que não o seu, avisando que a morada é antiga e tem velhas memórias, ele salienta o caráter vivo do castelo enquanto personagem, do cenário enquanto entidade.

É importante enfatizar a aura onírica dos espaços onde ocorrem as narrativas, sempre conturbando as fronteiras do real e do imaginário – o sonho como fruto do inconsciente na terra que representa o próprio inconsciente, bem como as psicopatias que assaltam o consciente diretamente do inconsciente, amalgamando realidade e imaginação. Até mesmo a entrada no domínio do Conde é possibilitada pelo sono do protagonista, como se adentrasse, assim, o mundo dos sonhos (STOKER, 1994, p. 24). Além disso, é possível notar, ao longo da narrativa, que Jonathan frequentemente tem dificuldades ao diferenciar o real do onírico, fazendo com que em inúmeras passagens ele precise se certificar até mesmo apelando a beliscões (STOKER, 1994, p. 25), indo além e tornando-se uma espécie de paranoia:

When I got to the doorway at the top of the stairs I found it closed. It had been so forcibly driven against the jamb that part of the woodwork was splintered. I could see that the bolt of the lock had not been shot, but the door is fastened from the inside. I fear it was no dream, and must act on this surmise<sup>67</sup> (STOKER, 1994, p. 54-55, GRIFO NOSSO)

Aquilo que em partes trancafia o protagonista é a geografia em torno de seu cativo. O penhasco sobre o qual se localiza o castelo e todo caminho tortuoso que se percorre para

---

66 PUNTER, David. *Gothic Settings*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6CpQ59KEYK8>> Acesso em: 16 Nov. 2015.

67 “Quando cheguei ao corredor no topo das escadas o encontrei fechado. Foi tão fortemente arrastado contra o batente que parte da madeira trabalhada se esfarelou. Eu podia ver que o trinco não tinha sido fechado, mas a porta estava trancada por dentro. Eu temia que não fosse um sonho, e devo agir de acordo com essa premissa.”

chegar à morada do monstro são sarapintados por características do sublime, outro legado que Bram Stoker traz consigo do século XVIII. O sublime - diferentemente da estética iluminista do belo no mesmo século, que era, em suma, apolínea, deleitosa, racional e amena - refere-se ao *pathos* (paixões), da ordem das emoções. Burke (1993, p. 48) diz que “o que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime”. Referente ao sublime nos cenários naturais, o teórico nos explica que a natureza, como fonte ensombrecida do desconhecido em sua grandiosa magnitude, é também fonte eminente do deleite (retorno de um estado de medo que gera um determinado gozo) proporcionado pelo assombro. O assombro nos susta as ações e os movimentos por meio do horror e do arrebatamento que escapam ao raciocínio, causando, como efeitos secundários, admiração, reverência, etc (BURKE, 1993, p. 65).

David Punter<sup>68</sup>, associando o sublime ao gótico em uma de suas *lectures*, depõe que a palavra é de difícil conceituação e refere-se a um efeito que não se compreende perfeitamente: a sensação que se tem ao olhar para uma montanha colossal ou uma gigantesca cascata, ao ponto de sentir-se pequeno, ameaçado, insignificante perante a tamanha grandiosidade da obra de Deus ou da natureza. Característica que pode ser encontrada na escrita de autoras como Ann Radcliffe, cujas narrativas se passam em gigantescas montanhas e penhascos. O sublime, entretanto, é a sensação de que esses cenários são mais poderosos do que o observador e lhe trazem à tona suas limitações e que, ao mesmo tempo, também representam a possibilidade de, em sua infinita pequenez, o ser humano poder superar e explorar tal imponência.

Em *Carmilla*, muito embora em intensidade muito menor, podem-se ver características de apelo ao sublime: [t]he forest opens in an irregular and very picturesque [...] a stream that winds in deep shadow through the wood [...] this is a very lonely place [...] the forest in which our castle stands extends fifteen miles to the right, and twelve to the left<sup>69</sup> (LE FANU, 2004, p.12). Jonathan, em *Dracula*, relata: [s]oon we were hemmed in with trees, which in places arched right over the roadway till we passed as through a tunnel<sup>70</sup>(STOKER, 1994, p. 22)... E prossegue, como se em uma amálgama confusa diversos fatores além do controle da razão convergissem para construir o palco do terror: [a]nd again great frowning rocks guarded us boldly on either side. Though we were in shelter, we could hear the rising wind, for it moaned

---

68 PUNTER, David. *The Sublime in Gothic fiction*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pSdOYf0VBLM>> Acesso em 12 Fev. 2016.

69 "A floresta se abre irregular e pitoresca (...) um riacho que serpeia ensombrecido pela mata (...) é um lugar muito solitário (...) a floresta em que nosso castelo se ergue se estende quinze milhas pra direita, doze pra esquerda"

70 "Logo estávamos flanqueados por árvores, que ora se debruçavam sobre a estrada como se atravessássemos um túnel"



and whistled through the rocks [...] It grew colder and colder still [...] keen wind still carried the howling of the dogs.<sup>71</sup> (STOKER, 1994, p. 22). A cena se desenrola com as narrativas que mesclam terror e apreensão. Anteriormente, o protagonista se demonstrara interessado na beleza das colinas e das nuvens fantasmagóricas, advertido, porém, do perigo acerca dos cães não pode descer para apreciá-las na caminhada. (STOKER, 1994, p. 17)

O apelo a espaços de geografia convulsiva e terrificante é, segundo o professor Julio França<sup>72</sup>, característica dos “gêmeos sinistros” (termo cunhado por Luís Edmundo Coutinho<sup>73</sup> para referir-se ao Gótico e ao Decadentismo) que renegam a estética do belo clássico vogada pelo Iluminismo/Neoclassicismo e o Positivismo (ressaltamos também a reconstrução clássica do Parnasianismo) dos séculos XVIII e XIX, respectivamente.

Nos valendo da compreensão de medo e angústia construída por Paolo Virno (1994, p. 79), se os *loci* supramencionados tinham como objetivo representar o domínio do subconsciente – onde a razão não é soberana, -, um espaço em que os temores fossem mapeados pelo conjunto de práticas sociais não serviria bem aos propósitos e era, portanto, preciso apelar à contramão da racionalidade: vertiginosas geografias que bem representassem o desconhecido além da apreensão humana – o sublime! - a fim de que se pudesse efetivamente trazer à tona a sensação de angústia (a ameaça em sua infinita potência, além dos muros que mapeiam o medo na sociedade “civilizada”).

---

71 "E novamente rochas robustas nos flanqueavam austeramente em ambos os lados. Embora estivéssemos abrigados, podíamos ouvir o vento se erguer, porque ele sussurrava e silvava pelas rochas (...) ficou mais e mais frio (...) um vento cortante carregava consigo o uivo dos cães."

72 FRANÇA, Julio. *Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX*. [2013] Retirado de: <<https://sobreomedo.files.wordpress.com/2013/08/24082013b.pdf>> Acesso em: Jan. 2016

73 COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. "Romantismo e Decadentismo: gêmeos sinistros?". In: \_\_\_\_ & FARIA, Flora de Paoli (org.). *Faces rituais da poesia*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

### 3 SENDAS INSÓLITAS, SENDAS MORAIS.

#### 3.1 *Carmilla*: tosemos os pelos negros da ovelha branca.

A psicanálise compreende que a mente está dividida em três camadas estruturais: o Id, Ego e o Superego. De acordo com o postulado por Hebert Marcuse (1975), definiremos os três bem simploriamente para que possamos dar seguimento ao nosso estudo: o Id é a camada mais fundamental e antiga, o reino do inconsciente, a mais inacessível, destituída de formas que constituem o indivíduo social e cujo esforço primário é a satisfação da necessidade; o Ego é a fração mediadora entre o Id e o mundo externo, a realidade, trata-se do 'eu', seu papel é organizar, coordenar, controlar, abalizar os impulsos oriundos do Id; o Superego é a entidade estrutural cuja função é mediar a relação do Ego e do Id de acordo com os preceitos morais, ideológicos e sociais que regem o meio em que vive o indivíduo, é aquele que reprime “sob a influência da autoridade, do ensino religioso, da educação escolar e da leitura”. (FREUD, 1980, p. 49) Assim, “restrições externas que, primeiro, os pais e, depois, outras entidades sociais impuseram ao indivíduo são introjetadas no ego”. (MARCUSE, 1975, p. 48)

Freud, em seus estudos, propõe que o resultado da repressão do Complexo de Édipo é o ideal do Ego: “[e]sse aspecto duplo do ideal do ego deriva do fato de que o ideal do ego tem a missão de reprimir o complexo de Édipo”. (FREUD, 1980, p. 49) Muito embora o termo Superego não surja no trecho referenciado, compreendemos que o herança do processo é uma primeira noção de um conjunto de regras que consubstanciará o Superego. Herbert Marcuse (1975, p. 65), nesse aspecto, parece compreender o quadro de forma semelhante e pauta que o Superego é herdeiro do Complexo de Édipo. Logo, o resultante do choque dessas duas forças antagônicas é o esboço de uma entidade psíquica cuja empresa é coadunar ser e o conjunto de regras e interdições do meio em que habita.

“To each ego its object, to each superego its abject”.<sup>74</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 2) Assim propõe Julia Kristeva em sua obra *POWERS OF HORROR: An Essay on Abjection*. A teórica búlgara, formada pela Universidade de Sofia, que prosseguiu seus estudos na França, dedicou grande parte da sua vida à crítica feminista aliada a psicanálise e filosofia.

Para a autora, o abjeto não é nem objeto nem sujeito (*subjectu*). “Ao contrário do

---

74 "Para cada ego seu objeto, para cada superego seu abjeto"

*objeto* (aquilo que se opõe ao sujeito), o *abjeto* é excluído da arena de significação.” (MONTEIRO, 2013, p. 86) O *abjeto* é algo que, reprimido para além das bordas da significação, não cessa de existir e desafiar o sujeito e pode constantemente assediá-lo, ele “foge da prescrição ideológica” (MONTEIRO, 2013, p. 86), nos leva ao extremo em que o sentido entra em colapso (KRISTEVA, 1982, p. 2). Kristeva exprime-o não como um avanço suave nos domínios da repressão, mas um sofrimento bruto que assombra o “Eu”: “I endure it, for I imagine that such is the desire of others”<sup>75</sup>, “[s]omething that I do not recognize as a Thing.”<sup>76</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 2)

Temos, portanto, um conjunto de regras e interditos que propiciam a vida em sociedade. Georges Bataille compreende que o trabalho e o interdito são duas marcas identitárias que compõem o ser humano. (2013) Em sua obra intitulada *O Erotismo*, o intelectual compreende o desejo de matar como elemento constituinte do interdito e esse, por sua vez, parte essencial da existência em sociedade. Assim como remotamente aplicamos o “tabu” à morte, ao sexo destinou-se um grande número de tabus. A noção de interdição por si só já abarca a ideia que lhe é contrária: a transgressão. Saber que há uma área interdita é saber que ultrapassá-la configura transgressão; por outro lado, saber-se transgredindo algo exige que se saiba a existência de um território interdito. A transgressão não anula o interdito. Sobre esse aspecto, Bataille ressalta que “ela suspende o interdito sem suprimi-lo.” (BATAILLE, 2013, p. 59) Interdito e transgressão são, para Bataille, partes integrantes da coluna que constitui o movimento erótico.

Retornamos então a Freud para que possamos melhor compreender as análises que faremos a seguir. A partir de uma compreensão que extrapola a simples binaridade antonímica, o pai da psicanálise nota uma interseção entre as palavras *Heimlich* e *Unheimlich*, sendo aquele pertencente “a casa, familiar, não estranho, familiar, doméstico, íntimo” (FREUD, 1976, p. 277), esse, por sua vez, “tudo aquilo que deveria ter permanecido... secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 1976, p. 277). Compreenderemos o *Unheimlich* como “estranho”, modo como se convencionou traduzir a palavra.

Uma forma de exemplificar a sensação causada pelo “estranho” é imaginar a situação em que um observador pudesse sair de seu corpo e visse, pela primeira vez, suas próprias costas. Embora ela esteja “ali” e saibamos de sua existência, permanece oculta em um ponto cego. Incapaz de vermos, veríamos então pela primeira vez, ocorreria um determinado desconforto entre a ideia de algo que é familiar e estranho, atraente e repulsivo.

---

75 "Eu suporto o sofrimento, pois penso que é o desejo dos outros"

76 "Algo que eu não reconheço como sendo propriamente algo"

Freud descreve que o estranho e suas consequências estão indisputavelmente envencilhados ao horror e ao terror, ao assombro, ao medo e ao desconforto, e prossegue pautando que a repressão é condição indispensável para “um sentimento primitivo que retorna em forma de algo estranho.” (FREUD, 1976, p. 302)

O superego, responsável pelas interdições, garante o recalçamento, a abjeção (palavra que tem, em sua etimologia, os sentidos de rebaixamento e expulsão). O que é reprimido, porém, não necessariamente cessa de existir e ser intrínseco, familiar, assediar o indivíduo. Da emergência do que deveria ser mantido oculto, surge o efeito do estranhamento às custas da contraditória natureza humana, inclinada à transgressão dos interditos. E a literatura gótica, famigerada por borrar as claras distinções sociais e lidar com os excessos e as contradições que permeiam a condição humana, não falharia em representar essas incongruências em suas narrativas. James Donald afirma que “by problematising identities, Gothic fantasy brings about another, alternative politics, one which 'is aware of... the pleasures of the confusion of boundaries' and, in particular, which engages in the 'critical manipulation and enjoyment of symbolic forms'<sup>77</sup> (apud GELDER, 1994, p. 42)

Em nossa análise, tomaremos aqui a novela *Carmilla*. Escrita por Sheridan LeFanu, a obra foi confeccionada durante a Inglaterra Vitoriana, período conhecido pelo sua alta moralidade repressiva.

Na obra, percebe-se a ambivalência logo no reencontro entre as personagens (Laura e Carmilla):

From these foolish embraces, which were not of very frequent occurrence, I must allow, I used to wish to extricate myself; but my energies seemed to fail me. Her murmured words sounded like a lullaby in my ear, and soothed my resistance into a trance, from which I only seemed to recover myself when she withdrew her arms.

In these mysterious moods I did not like her. I experienced a strange tumultuous excitement that was pleasurable, ever and anon, mingled with a vague sense of fear and disgust. I had no distinct thoughts about her while such scenes lasted, but I was conscious of a love growing into adoration, and also of abhorrence. This I know is paradox, but I can make no other attempt to explain the feeling.

I now write, after an interval of more than ten years, with a trembling hand, with a confused and horrible recollection of certain occurrences and situations, in the ordeal through which I was unconsciously passing; though with a vivid and very sharp remembrance of the main current of my story.<sup>78</sup> (LEFANU, 2004, p. 45, grifo)

77 "Ao problematizar identidades, a narrativa gótica traz uma política outra, alternativa, que está 'a par dos... prazeres da transgressão' e, em particular, que se engaja na 'manipulação crítica e na manipulação das formas simbólicas"

78 “Eu costumava querer fugir daqueles abraços tolos, que não eram muito frequentes, admito; mas parecia não ter energia. Ela murmurava palavras que soavam como uma cantiga de ninar para meus ouvidos, e transformava minha resistência em um transe do qual eu só parecia me recuperar quando ela se afastava. Não gostava dela quando tinha essas disposições misteriosas. Eu experimentava uma estranha excitação conturbada, que era ocasionalmente agradável, mesclada a uma vaga sensação de medo e repulsa. Eu não

nosso)

Carmilla é uma jovem cuja origem é penumbrosa, surge na vida de Laura para constantemente assediá-la, ela é, portanto, um símbolo que nos remete às características do abjeto e, mais aprofundadamente inspecionando o personagem, da sexualidade. Alguns fatores são ainda mais salientes e corroboram com a interpretação: a primeira aparição de Carmilla a Laura ocorre ainda na infância, a vampira, no entanto, passa a assediar fixamente a protagonista já no período que compreendemos hoje como início da fase adulta, período em que o corpo já superou as transições da puberdade e está sexualmente maduro; além disso, as relações mais íntimas que Laura tem com sua visitante são de natureza explicitamente sensual. Mesmo os primeiros contatos não sensuais que a protagonista já adulta estabelece com Carmilla são de feitio ambíguo, como alguém defronte a algo inescapável e escapável, uma aparição indesejada com quem a personagem se relacionava de forma desejosa:

What was it that, as I reached the bedside and had just begun my little greeting, struck me dumb in a moment, and made me recoil a step or two from before her? I will tell you.

I saw the very face which had visited me in my childhood at night, which remained so fixed in my memory, and on which I had for so many years so often ruminated with horror, when no one suspected of what I was thinking.<sup>79</sup>

It was pretty, even beautiful (LEFANU, 2004, p. 35, grifo nosso)

A compreensão da ambivalência entre o familiar e estranho nos leva a outra questão da obra: a onomástica. A antagonista se utiliza de anagramas para reconstruir sua identidade a cada nova vítima. Millarca, Mircalla, Carmilla Karnstein... Nomes novos e “estranhos” para um personagem que carrega consigo a mesma representação e que mantém algum grau de familiaridade (o anagrama, a repetição das letras). O significante pode mudar, mas a ameaça permanece a mesma. Na obra de LeFanu, em especial, a questão da familiaridade se torna enfática ao descobrirmos que Laura era, de fato, uma Karnstein, sobrenome que herda da mãe ausente. É a própria Laura que convida Carmilla a ficar, sobressaltando o fato de que o

---

tinha pensamentos distintos sobre ela enquanto duravam essas cenas, mas tinha consciência de um amor tornando-se adoração, e também repugnância. Sei que isso é um paradoxo, mas não tenho outra forma de explicar a sensação. E agora escrevo, depois de um intervalo de mais de dez anos, com a mão trêmula, com lembranças confusas e horríveis de certos acontecimentos e situações, sofrendo a mesma provação que sofria inconscientemente na época, embora com lembrança vívida e aguda dos fatos principais da minha história.”, tradução de Eduardo Kraszczuk

79 “O que teria sido que me atordoou e me fez recuar um ou dois passos quando cheguei ao lado da cama e comecei a cumprimentá-la? Vou lhes contar. Eu vi o mesmo rosto que havia me visitado na infância, que continuava muito vívido em minha memória, e sobre o qual pensei tantas vezes, com horror, por todos aqueles anos, quando ninguém suspeitava em que eu estava pensando. Era um rosto bonito, até mesmo lindo”, tradução de Eduardo Kraszczuk.

vampiro em muitas narrativas se fia em uma predisposição intrínseca a sua vítima: "Oh! papa, pray ask her to let her stay with us, it would be so delightful. Do, pray."<sup>80</sup> (LEFANU, 2004, p. 25) A doutora Hyun-Jung Lee (2006) afirma que, quando observado através do prisma do abjeto, o vampiro resulta em uma figura de implicações poderosas, já que a relação que ele estabelece com sua vítima dramatiza através de e no corpo a complexa dinâmica do estranhamento – atração e repulsa. Carmilla é o abjeto que, recalcado, ressurgiu e causa em Laura o efeito do estranhamento:

Sometimes after an hour of apathy, my strange and beautiful companion would take my hand and hold it with a fond pressure, renewed again and again; blushing softly, gazing in my face with languid and burning eyes, and breathing so fast; that her dress rose and fell with the tumultuous respiration. It was like the ardour of a lover; it embarrassed me; it was hateful and yet overpowering; and with gloating eyes she drew me to her, and her hot lips travelled along my cheek in kisses; and she would whisper, almost in sobs, 'You are mine, you shall be mine, you and I are one for ever.' Then she has thrown herself back in her chair, with her small hands over her eyes, leaving me trembling.<sup>81</sup> (LEFANU, 2004, p. 46)

A mentalidade de alguns doutores vitorianos associava a catarse sexual não ortodoxa à fraqueza e a debilidade. William Acton (1995, p. 273), em particular, era ainda mais extremo em suas asserções, chegando a afirmar que mesmo a imaginação, se vergada aos apetites sexuais, poderia debilitar um homem saudável. Enfatizaremos que, diante do ataque do vampiro, o que as vítimas tendem a sentir é prazer e não dor – embora uma dor introdutória frequentemente ocorra -, expondo, assim, a natureza sexual do monstro<sup>82</sup> em questão. Monstro tal que emerge periodicamente do território dos Karnstein, cuja construção na narrativa é altamente análoga a da ideia da abjeção: em ruínas, esquecida, desconhecida e que, entretanto, ainda é ameaça notória.

Até aqui compreendemos a questão em um recorte íntimo e particular, partiremos então para um entendimento mais amplo, a fim de compreendermos o porquê social que

---

80 "Oh! Papai, por favor, deixe que ela fique aqui conosco, seria maravilhoso. Por favor."

81 "Às vezes, depois de uma hora de apatia, minha estranha e linda companheira segurava minha mão com uma pressão carinhosa, renovada repetidamente; corando levemente, olhando para o meu rosto com olhos lânguidos e calorosos, e respirando tão rápido que seu vestido subia e descia com a tumultuosa respiração. Era como o ardor de um amante. Aquilo me embaraçava, era odioso e ainda assim me dominava; e com olhos regozijantes ele me puxava para perto dela, e seus lábios quentes percorriam meu rosto com beijos; e ela sussurrava, quase soluçando: 'Você é minha, você deve ser minha, você e eu ficaremos juntas para sempre'. Então se jogava de volta na cadeira, cobrindo os olhos com as pequenas mãos, deixando-me trêmula.", tradução de Eduardo Kraszczuk.

82 Compreendemos o vampiro como monstro a partir das proposições trazidas por David Punter e Glennis Byron (2004, p. 263) ao vogarem que o monstro (do latim 'mostrar' e 'avisar') frequentemente é usado como personificação do que excede, causa medo e não é natural. Para os teóricos, é importante enfatizar que o monstro na maquinaria do Gótico serve para reiterar e retificar as políticas do 'normal' a partir de uma personificação dos medos e dos abjetos.

perpassa a narrativa.

É mister assinalar que a obra se passa em um período de transição e ambiguidade: por um lado, os papéis sociais destinados aos gêneros se acentuam; por outro, a mulher homeopaticamente emerge em busca de uma maior igualdade/liberdade. Se Foucault exprime que a sexualidade (tanto na repressão quanto na incitação) é instrumento de poder, afirmando que ela “parece mais como um ponto de passagem particularmente denso entre as relações de poder” e que “[n]as relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados de maior instrumentalidade” (FOUCAULT, 2014, p. 112), Lúcia Castello Branco (1987) complementa nos incitando a inferir que a manutenção do controle sexual é, analogamente a bipartição dos seres humanos arquitetada por Zeus, uma tentativa de controle do poder inerente à sexualidade. Portanto, a liberdade sexual está envencilhada à busca pela liberdade feminina. Fred Botting não apenas corrobora com nossa compreensão, como também acrescenta:

The story's sexual images, none the less, have a resonance in the context. Female sexuality, embodied in Carmilla's languor and fluidity, is linked, in her ability to turn into a large black cat, with witchcraft and contemporary visions of sexual, primitive regression and independent femininity.<sup>83</sup> (BOTTING, 1996, p. 145)

Uma série de mitos envolvendo atavismo e barbárie vão permear o pensamento vitoriano, se associar à mulher e sua construção social e mítica e aflorar à narrativa. Eric Hobsbawm define que, na época “pré-industrial, as mulheres que cuidavam pessoalmente de suas propriedades ou empresas eram reconhecidas, embora incomuns. No século XIX, foram, cada vez mais, consideradas aberrações da natureza, a não ser nos níveis sociais mais baixos” (HOBSBAWM, 2015, p. 72). Se observarmos atentamente a aparição de Carmilla na narrativa, perceberemos uma latente ausência da figura paterna, a suposta mãe é quem detém o título de nobreza, é ela quem se apressa a resolver supostos problemas. Mesmo quando a mãe da antagonista é descrita, a protagonista o faz enfatizando-a como figura de poder e excentricidade na ausência de uma figura masculina: “[...] a lady with a commanding air and figure”; “she broke out again in that theatrical way which is, I believe, natural to some people”; “with a proud and commanding countenance, though now agitated strangely.”<sup>84</sup>

---

83 "As imagens sexuais da história têm ressonância em seu contexto. A sexualidade feminina, encarnada no langôr e na fluidez, é associada, em sua habilidade de se transformar em um grande gato negro, com bruxaria e visões contemporâneas de regressão primitiva e sexual e feminilidade independente"

84 "[...] uma dama de ar e aparência imperativa"; "saiu novamente com seus trejeitos performáticos que são, eu acredito, naturais para algumas pessoas"; "com uma face orgulhosa e imperativa, embora estranhamente agitada agora".

(LEFANU, 2004, p. 25) A personagem ensombrece a clara distinção entre os gêneros, ainda que sendo um personagem menor na narrativa. Durante a cena do baile de máscaras, é ela que detém conhecimento da identidade do general Spielsdorf, é ela, igualmente, que se apresenta e toma a iniciativa do cortejo. (LEFANU, 2004, p. 108 - 111) A *Femme Fatale* é famigerada por justamente inverter a canônica ordem dos gêneros e por sua sedução e volúpia, armas fecundas contra a racionalidade do homem e sua sociedade patriarcal:

"She introduced herself by saying that her mother was a very old acquaintance of mine. She spoke of the agreeable audacity which a mask rendered practicable; she talked like a friend she admired her dress, and insinuated very prettily her admiration of her beauty (...)though it was new to us, the features were so engaging, as well as lovely, that it was impossible not to feel the attraction powerfully. My poor girl did so. I never saw anyone more taken with another at first sight, unless, indeed, it was the stranger herself, who seemed quite to have lost her heart to her. (LEFANU, 2004, p. 109)<sup>85</sup>

E mais adiante: “[y]ou shall know me,’ she said, ‘but not at present. We are older and better friends than, perhaps, you suspect. I cannot yet declare myself.”<sup>86</sup>. (LEFANU, 2004, p.115) Se o primeiro fragmento exemplifica a atitude supramencionada da personagem feminina, o segundo enfatiza a natureza do vampiro como abjeto: um velho conhecido/desconhecido presente que não pode ser nomeado. O foco, no entanto, agora, são os porquês sociais que cingem a obra aos quais associaremos à questão da abjeção mais à frente.

Para Bram Dijkstra, “*Carmilla* marks one of the first appearances, center stage, of a female vampire in modern fiction.”<sup>87</sup> (DIJKSTRA, 1986, p. 341) Ele refere-se ao contexto da narrativa vitoriana, e esse acontecimento não é puramente acidental. A mulher fatal ganha notoriedade a partir da segunda metade do século XIX, juntamente com a sua sublevação inquietante em prol de uma maior liberdade. A emergência de um monstro como *Carmilla* – ainda que ela não se enquadre no estereótipo máximo de *femme fatale* -, portanto, representa um medo através do qual se pode melhor compreender o momento da confecção da obra. Jeffrey Cohen (2000, p. 25 – 30) propõe que é possível compreender tecnicamente as culturas

---

85 “Ela se apresentou dizendo que sua mãe era uma velha conhecida minha. Falou da agradável audácia que a máscara permitia; falou como uma amiga; admirou seu vestido, e insinuou gentilmente sua admiração por sua beleza. Mas embora ela fosse nova para nós, seus traços eram tão cativantes e adoráveis que era impossível não sentir a forte atração. Minha pobre garota a sentiu. Eu nunca vi ninguém mais encantada à primeira vista com outra pessoa”, tradução de Eduardo Kraszczuk.

86 “você saberá quem sou’, ela disse, ‘mas não agora. Nós somos melhores amigos do que, talvez, suspeite. Eu ainda não posso me revelar”

87 “*Carmilla* marca uma das primeiras aparências, como figura central, de uma vampira na ficção moderna.”



a partir dos monstros que elas engendram, asseverando que as figuras monstruosas emergem de encruzilhadas metafóricas, sendo necessariamente produtos do meio e do tempo, portanto ricas em interpretações uma vez que dão corpo às ansiedades e medos da sociedade que as compõe. O estudioso prossegue asseverando também que o monstro representa uma crise de categorias e “sempre escapa porque ele não se presta à categorização fácil.” (COHEN, 2000, p. 30)

Carmilla é a interseção entre diversos dilemas a assombrar a Inglaterra Vitoriana. Para Dijkstra (1986, p. 341) ela é o negativo fotográfico de Laura, uma imagem, ainda que real, refletida. A narradora chega a confundi-la com um homem:

Was she, notwithstanding her mother's volunteered denial, subject to brief visitations of insanity; or was there here a disguise and a romance? I had read in old story books of such things. What if a boyish lover had found his way into the house, and sought to persecute his suit in masquerade, with the assistance of a clever old adventuress? (LEFANU, 2004, p. 46-47)<sup>88</sup>

É preciso notar que Laura é o ideal comportamental da mulher vitoriana: “the fashionably invalid young narrator” (DIJKSTRA, 1986, p. 341), de descendência inglesa e austríaca. A narradora e sua *counterpart* são sintomáticas de uma binaridade que vai além da simples dicotomia 'certo x errado':

She used to place her pretty arms about my neck, draw me to her, and laying her cheek to mine, murmur with her lips near my ear, 'Dearest, your little heart is wounded; think me not cruel because I obey the irresistible law of my strength and weakness; if your dear heart is wounded, my wild heart bleeds with yours. In the rapture of my enormous humiliation I live in your warm life, and you shall die-die, sweetly die- into mine. I cannot help it; as I draw near to you, you, in your turn, will draw near to others, and learn the rapture of that cruelty, which yet is love.'<sup>89</sup> (LEFANU, 2004, p. 45)

William Acton (1995) nos pauta, em seus dizeres sobre sexualidade no século XIX, que ao homem se delega o apetite sexual; à mulher normal, destituída de libido, satisfazê-lo.

---

88 “Seria ela, apesar da negativa voluntária de sua mãe, sujeita a breves acessos de insanidade, ou seria aquilo um disfarce e um romance? Eu havia lido sobre aquele tipo de coisa em velhos livros de histórias. E se um pueril apaixonado tivesse conseguido entrar na casa, e quisesse fazer sua corte às escondidas, com a ajuda de uma inteligente velha aventureira?”, tradução de Eduardo Kraszczuk

89 “Ela costumava colocar seus lindos braços ao redor do meu pescoço, me puxar para perto e encostar o rosto no meu, e murmurar junto ao meu ouvido "Querida, seu coraçãozinho está ferido; não me ache cruel porque obedeco à lei irresistível das minhas forças e fraquezas; se seu querido coração está ferido, meu selvagem coração sangrará junto com o seu. No arrebatamento da minha enorme humilhação eu vivo em sua vida calorosa, e você deve morrer... morrer, morrer gentilmente... na minha. Não posso evitar; como me aproximo de você, você por sua vez se aproximará de outros, e aprenderá o arrebatamento daquela crueldade, que mesmo assim é amor”, tradução de Eduardo Kraszczuk

O autor faz questão de sinalizar que há mulheres heterodoxas no tocante sexual, as prostitutas, as ninfomaníacas, etc, figuras às quais faremos empréstimo do termo “errantes”, da Dra. Maria Conceição Monteiro<sup>90</sup>. Portanto, inferimos, se uma mulher não corresponde ao estabelecido à normalidade (a passividade sexual), ela é uma figura anormal. Ocorre que, diferentemente do que acreditava a mentalidade patriarcal vitoriana, a mulher não nasce destituída da libido, mas, a partir de uma dinâmica moral, à construção do ser social e seu Superego, a libido feminina sofre recalçamento, a abjeção, e é por tanto que as figuras que jazem justamente às margens do centro moral - figuras excêntricas – demonstram uma menor propensão à repressão dessas atitudes sexuais manifestas. Por isso, no plano psíquico, podemos compreender Carmilla como “Laura's erotic primal nature made flesh”<sup>91</sup> (DIJKSTRA, 1986, 341), retornando para assombrá-la; no social, como o outro lado de uma dicotomia que une diferentes estereótipos sobre os quais falaremos a seguir.

Do aspecto em que o Iluminismo e o Cientificismo coincidem, surge uma dicotomia latente perpassando diversas esferas, arraigado, como rizoma<sup>92</sup>, em diversos discursos convergentes: civilizado x bárbaro<sup>93</sup>.

Observemos:

Then she described a hideous black woman, with a sort of coloured turban on her head, who was gazing all the time from the carriage window, nodding and grinning derisively towards the ladies, with gleaming eyes and large white eye-balls, and her teeth set as if in fury.

'Did you remark what an ill-looking pack of men the servants were?' asked Madame<sup>94</sup> (LEFANU, 2004, p. 33)

A essa descrição Dijkstra (1986, p. 341) aponta com a ótica do orientalismo: como o etnocentrismo europeu vai compreender o oriente como um *wellspring* de natureza animal e bárbara. Assim como, mais tarde, essas características se tornariam muito mais evidentes em obras como *Dracula*, para David Punter (2013), o vampiro em *Carmilla* é um misto que

90 MONTEIRO, Maria Conceição. *FIGURAS ERRANTES NA ÉPOCA VITORIANA : A PRECEPTORA, A PROSTITUTA E A LOUCA*. [s.n] [1998] Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6038/5608>> Acesso em: 11 Jul. 2015

91 “A natureza erótica primeva de Laura encarnada”.

92 Para o conceito de rizoma, referimo-nos ao caule de raízes múltiplas, não ao conceito proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

93 Poderíamos certamente encontrar diversos outros rótulos que servissem bem à exemplificação, esse, porém, foi o que nos melhor soou.

94 “Então ela descreveu uma horrenda mulher negra, com um tipo de turbante colorido, que ficou olhando o tempo todo da janela da carruagem, assentindo e sorrindo com ironia para as damas, com grandes olhos brilhantes e brancos, com os dentes apertados, como se estivesse furiosa.

– Vocês notaram que grupo de homens de aparência terrível eram os criados? – perguntou Madame.”, tradução de Eduardo Kraszczuk

representa o outro, a alteridade, a adversidade, o oculto, o animalesco. A mulher de sexualidade elevada, o leste, o inconsciente, o bárbaro, o passado se chocarão com a mulher anuente, o oeste civilizado, o consciente e o homem moderno. O detentor do conhecimento e da razão, conseqüentemente o protetor da civilidade é o homem. Embora não se passe no seio da modernidade, *Carmilla* delega os horrores a um espaço outro, reafirmando a importância da modernidade.

A ausência da mãe, “o anjo do lar”<sup>95</sup>, cuja finalidade é educar os filhos, especialmente a filha, alerta o leitor dos perigos a que se expõe a família na ausência da figura materna, da mulher cujo papel é nortear o *oikos*. A construção de uma mulher bem educada (e vigiada contra os assaltos do inconsciente e dos sentimentos contrários a de uma mulher sadia e normal), lânguida e anuente, passiva e respeitosa é assegurada por um lar constituído pelo poder político representado pelo pai e a educação maternal. Ken Gelder (1994) vai mais além em sua compreensão e pauta que a construção do lar em *Carmilla*, no que diz respeito às figuras masculinas, é a de posse, propriedade, papel político que compreende a casa pelo viés político (um *pater familias*?). Conseqüentemente, a inexistência da figura da mãe, incumbida do conhecimento íntimo do lar, gera a ignorância que, por sua vez, cria solo fecundo ao assalto do vampiro. O teórico diz: “it also allows readers the privileged position of seeing what occurs in the privacy of Laura's bedroom, which thus enables readerly knowledge to be contrasted with the ignorance of the otherwise self-satisfied 'paternal figures' whose home is [...] their castle.”<sup>96</sup> (GELDER, 1994, p. 59)

Pegando carona no *momentum*, um outro medo se mescla aos supramencionados catapultado pelo pudor vitoriano. A impossibilidade de acesso íntimo das figuras masculinas ao quarto feminino imposta pela moralidade torna o recinto de Laura (e também o de sua algoz) um âmbito acessível apenas às mulheres, especialmente *Carmilla*. Destituído da vigilância materna, ele enseja uma “intimidade angustiante” entre as personagens. Algo que “in this context flatly reproduces the homophobic paranoia of Victorian vampire fiction's 'paternal figures’”<sup>97</sup>. (GELDER, 1994, p. 64) O que explica, segundo o próprio Gelder, o diferencial entre *Carmilla* e outros vampiros: dissemelhante aos demais, *Carmilla* não é uma personagem cuja aproximação causa terror ou horror. Ao contrário da maioria dos vampiros - especialmente Drácula - ainda que estrangeira, uma vez que arraigada ao lar que alveja, sua

95 MONTEIRO, Maria Conceição. *FIGURAS ERRANTES NA ÉPOCA VITORIANA: A PRECEPTORA, A PROSTITUTA E A LOUCA*. [s.n] [1998] Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6038/5608>> Acesso em: 11 Jul. 2015.

96 "a obra permite aos leitores a visão privilegiada do que ocorre dentro do quarto de Laura, o que contrasta o saber do leitor e a ignorância das figuras paternas, para quem a casa é seu castelo."

97 "nesse contexto claramente reflete a paranoia homossexual das figuras paternas da narrativa vitoriana."

presença causa senão um irresoluto desconforto, marca essencial do estranhamento.

Para a doutora Diane Mason (2013), essa intimidade vai além e representa um problema recorrente na bibliografia médica no tocante à sexualidade: a masturbação. Em sua tese, ela nos mostra a associação entre a aparência pálida do masturbador e do vampiro, evidenciando ainda um tentativa de controle sobre os corpos femininos, pois a mulher se dá na masturbação a uma prática sexual que nega seu fim na sociedade patriarcal - a reprodução - e que também poderia diminuir seu desejo, tornando-a menos propensa ao sexo heterossexual e, conseqüentemente, à maternidade. Assim, o caráter de abjeto, assombrando o indivíduo, coaduna com o do florescer sexual: ainda que recalcado, ameaça o sujeito e a moral constantemente. A masturbação associa-se, para alguns doutores, à homossexualidade, práticas que interpelariam o controle masculino sobre o corpo da mulher, configurando-a, portanto, na dicotomia proposta por Bram Dijkstra, não como uma santa, mas uma vampira.

A revelação de que Laura é uma Karnstein evidencia que: 1 - as dinâmicas entre o estranho e o familiar na obra são ainda mais profundas; 2 - a mulher, nos mitos que compõem a sociedade patriarcal ocidental, já nasce com a catástrofe inata - e por catástrofe entendemos aqui a aptidão sexual como fonte catastrófica tanto para a mulher quanto para a sociedade, podendo referir-se à esfera narrativa, como Pandora, Eva e outras, quanto à científicas nas teorias de Willian Acton (1995) e William J. Robinson (apud DIJKSTRA, 1986) ao mencionar a mulher de grande apetite sexual como perigo a seus maridos; 3 - contraditoriamente, a mulher santa e a puta têm ambas a mesma origem, admitindo a existência da libido feminina, a sua repressão ou soltura é que definirão, para uma sociedade falocêntrica, o normal e o excêntrico, respectivamente.

Visto que o Superego é responsável por mediar o ser e o mundo em que vive a partir dos valores morais, que ele é fruto do primeiro limite imposto pelo Complexo de Édipo e ainda que o abjeto é excluído do campo da significação se relacionando com a construção moral cartografada pelo Superego, observemos a seguinte passagem:

The grave of the Countess Mircalla was opened; and the General and my father recognized each his perfidious and beautiful guest [...] Here then, were all the admitted signs and proofs of vampirism. The body, therefore, in accordance with the ancient practice, was raised, and a sharp stake driven through the heart of the vampire, who uttered a piercing shriek at the moment, in all respects such as might escape from a living person in the last agony. Then the head was struck off, and a torrent of blood flowed from the severed neck. The body and head were next placed on a pile of wood, and reduced to ashes, which were thrown upon the river and borne away, and that territory has never since been plagued by the visits of a vampire. (LEFANU, 2004, p. 142 - 143)<sup>98</sup>

98 “O túmulo da Condessa Mircalla foi aberto, e o General e meu pai reconheceram sua pérfida e linda

Resta a o pai (importante no processo de construção do Superego) e ao General, duas figuras de ordem, expelir e aniquilar “the eternal animal in woman, desperately struggling with the forces of civilization to reenter the body”<sup>99</sup> (DIJKSTRA, 1986, p. 324) e restituir “a male order of meaning and sexual differentiation”<sup>100</sup> (BOTTING, 1996, p. 145). São as figuras masculinas e racionais que vão repelir e recalcar a personagem pernicioso, vampírica, voluptuosa, homoerótica, desregrada, barbárica, animalesca, aristocrática advinda dos confins do passado e do leste/oriente não civilizado e assegurar o poder masculino e racional sobre o corpo da mulher lânguida e anuente – a santa.

### 3.2 *Dracula*: não grite! Precisamos examinar o seu corpo.

O fato de que se possa vislumbrar, em uma rápida busca, tantos estudos acerca da obra de Bram Stoker nos evidencia, tanto quanto as mais diferenciadas adaptações do romance, que estamos lidando com uma narrativa de grande impacto social. Questões políticas e morais atravessam-na ditando-lhe o tom e é sobre algumas dessas questões que propomos, a partir do texto a seguir, uma reflexão.

Judith Butler (1985, p. 11) nos informa que, embora nasçamos homens ou mulheres, a feminilidade é uma realização que ocorre através de normas aplicadas socialmente sobre os gêneros, normas compulsórias que tendem a coadunar as noções de sexo e gênero a partir da instrução e da repetição, se passando por naturais. A isso acrescentamos o pensamento de Sandra Lee Bartky quando diz que “[s]tyles of the female figure vary over time and across cultures: they reflect cultural obsession and preoccupations in ways that are still poorly understood”<sup>101</sup> (BARTKY, 1990, p. 95). Ao pensamento de fim de século XIX, a naturalidade

---

convidada no rosto que se revelou. [...] Então, todos os sinais e provas aceitos de vampirismo estavam presentes. Portanto, o corpo, de acordo com as práticas antigas, foi exumado, e uma estaca afiada foi enfiada no coração do vampiro, que emitiu um grito horrível, em todos os aspectos igual ao que uma pessoa viva emitiria em sua agonia final. Então, a cabeça foi cortada, e uma torrente de sangue fluiu do pescoço cortado. O corpo e a cabeça foram colocados sobre uma pilha de madeira, e reduzidos a cinzas, que foram jogadas no rio e levados para longe; e desde então aquela região não foi mais flagelada pelas visitas de um vampiro.”, tradução de Eduardo Kraszczuk

99 "o eterno animal na mulher, lutando contra as forças da civilização para retomar seu corpo".

100 "uma ordem masculina de sentido e diferenciação sexual"

101 "as formas da figura feminina variam de acordo com o tempo e as culturas: elas refletem uma obsessão cultural e preocupações de modos que ainda são pouco compreendidos".

dos papéis dos gêneros nas classes mais abastadas era essencial e transbordava na máquina literária e nos mais diferentes bens simbólicos. Diz Fred Botting que “Stoker's novel subordinates feminine sexuality to a masculine perspective in which women serve as objects of exchange and competition between men.”<sup>102</sup> (BOTTING, 1996, p.146) Além disso, conclui o autor, *Dracula* recupera o legado gótico setecentista ao retomar a problemática do *passado versus presente* e uma sobrenatural mobilidade entre as fronteiras do normal, natural e sexual. (BOTTING, 1996)

A fim de elucidar melhor as tensões existentes na obra de Bram Stoker, jornadearemos brevemente sobre alguns textos que nos servirão de alicerces. É preciso que se compreendam os porquês da dominação. Segundo o professor Maximiliano Gomes Torres, Bourdieu clama que “para haver progresso, faz-se necessária a existência de senhores e escravos” (TORRES, 2009, p. 28) – e os exemplos disso são transistóricos, em verdade, desde a aurora da civilização até a contemporaneidade. Os ditames do poder na sociedade a partir da criação da noção de propriedade privada impeliram a dominação masculina sobre a mulher, com o que, dadas as proporções, concorda Karl Marx (SACKS, 1979, p. 186) – salientando como dobradiça dessa transformação a passagem das sociedades tribais igualitárias para as sociedades de classes.

Observa-se que, durante o período vitoriano, a sociedade cinde os sexos de forma ainda mais aguçada: os papéis do homem e da mulher se engessam e, marcadamente definidos, tornam a transitoriedade no tocante às tarefas delegadas a cada gênero altamente limitada. O historiador Eric Hobsbawm (2015) acrescenta a isso o fato de que, nas sociedades industrializadas oitocentistas, a mulher perde força financeira externa. Se anteriormente, nas proto-indústrias, ela podia conciliar as correntes que a prendiam à cozinha com o trabalho proto-industrial doméstico (ainda que mal pago e exploratório), tendo, por conseguinte, importância no *income* familiar, com o afastamento do local de trabalho para longe das casas, a mulher passa a ter menos importância na riqueza final do lar, tornando-se ainda mais secundária. Agora a gerência doméstica era função primordial feminina: “[...] ela já não trazia dinheiro para casa.” (HOBSBAWM, 2015, p. 176 - 177) O trabalho doméstico era secundário e não visto como ocupação – de forma incongruente, exceto se o trabalho doméstico fosse remunerado e a essas mulheres que se ocupavam de trabalhar fora um poderoso preconceito era dirigido.

Quais âmbitos se reservavam às mulheres? Qual seu lugar na sociedade? Quais

---

102 "A obra de Stoker subordina a sexualidade feminina a uma perspectiva masculina em que as mulheres servem como objetos de troca e competição entre homens."

poderes se lhes delegavam? Às mulheres deveria ser concedido o direito ao voto e à participação política? A mulher poderia enfim galgar alguma liberdade além dos ferrolhos do lar? A essas emergentes inquietações os vitorianos deram o nome de “A Questão da Mulher”.

A medida que a industrialização expelia as mulheres casadas da participação financeira reconhecida – obviamente falamos das classes que, ainda que não sendo pobres, necessitam do trabalho, não sendo as mais abastadas -, a escolaridade obrigatória aumentava a necessidade de professores e, segundo Hobsbawm (2015), era aceitável que uma mulher tutorasse meninos, mas o contrário seria uma fonte inesgotável de tentações e certamente imoral. Os próprios ideais burgueses, a contragosto dos patriarcas, diz o historiador, lampejavam um grau de direitos e oportunidades mais igualitários às mulheres e ensejavam uma sublevação por parte delas. Para além disso, as transformações da industrialização criavam uma miríade de mulheres ociosas, agora sem nenhuma influência econômica oficial, e em lares que por vezes careciam de renda extra. A própria preceptora, como bem salientado pela professora Maria Conceição Monteiro, se torna uma figura de tensão entre os afazeres maternos do lar e a profissão: “[a]o executar por dinheiro tarefas da mulher doméstica, ela obscurece a distinção de que depende a noção de (os gêneros)”<sup>103</sup>. Hobsbawm (2015, p. 180) ainda acrescenta que os novos partidos operários socialistas se uniriam à causa manifestando apoio ao voto feminino em seu projeto de emancipação dos desprivilegiados. E mesmo que às mulheres se resumissem cursos mais sutis no aprendizado, a inserção dela na “escola” (tanto atuando como aluna quanto como professora) ajudava a ensejar um movimento entrópico e rizomático que culminaria no aparecimento d'A Nova Mulher – a que, em termos amplos, questionaria os extremos da dominação masculina finissecular e teria grande influência no feminismo do vindouro século XX.

A ascensão da mulher, a influência do cientificismo e o paulatino desfalecimento do império britânico tornam as classes dominantes, em particular do gênero masculino, proporcionalmente ariscas e responsivas. Jean Delumeau nos voga que “[u]m grupo ou um poder ameaçado, ou que se crê ameaçado e, portanto, que sente medo, tem a tendência a ver inimigos por todos os lados: fora e, cada vez mais, dentro do espaço que ele quer controlar.” (2007, p. 46-47). O medo da colonização reversa trazendo consigo decadência e, mais drasticamente, as ameaças da degeneração assombravam o meio intelectual, catapultados pelos horrores do atavismo, que espreitava o pensamento cientificista.

---

103 MONTEIRO, Maria Conceição. *FIGURAS ERRANTES NA ÉPOCA VITORIANA: A PRECEPTORA, A PROSTITUTA E A LOUCA*. [s.n] [1998] Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6038/5608>> Acesso em: 11 Jul. 2015.

Já na década de 40, o possível afastamento da mulher dos grilhões domésticos causava furor. Os antifeministas afirmavam que as mulheres deveriam ficar em casa e dedicar-se exclusivamente às tarefas domésticas e à maternidade, porque são frágeis demais, nervosas demais. Para E. P. Hood, clérigo que escreve em 1850 contra a emancipação feminina, embora a mulher tivesse o direito à igualdade, ao homem não agradaria que ela se envolvesse na política, tampouco sua voz fina deveria se conspurcar com as grosserias do mundo que jaz fora das paredes do lar, até mesmo as crinolinas (longas armações usadas sobre as saias para conferir-lhes volume, parte da vestimenta feminina vitoriana) não seriam compatíveis com as multidões dos palanques políticos que se acotovelavam. O clérigo ainda argumentava que famílias poderiam se desfazer caso a mulher votasse em partidos diferentes dos do marido, diz também que a mulher só é superior e influencial uma vez que seja uma mulher de verdade. (1987, p. 136 - 137)

Justificativas biológicas, frequentemente associadas ao sexo ou aos órgãos genitais, dignas de uma mentalidade comprometida com os avanços nos campos científicos pululavam, especialmente aquelas cujo tema principal era a sexualidade. Willian Acton (1813 - 1875), um cirurgião cuja formação era – pelo menos – suspeita<sup>104</sup>, lança a obra *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs* em 1858 e afirma: “I should say that the majority of women (happily for them) are not very much troubled with sexual feeling of any kind. What men are habitually, women are only exceptionally.”<sup>105</sup> (apud MARCUS, 2008, p. 31), e vai além, elucidando que essa excepcionalidade ou refere-se ao momento, posto que é possível elevar o desejo sexual de uma mulher, ainda que muitas vezes sem sucesso. Entretanto, não é possível que uma mulher considerada “normal” possa atingir níveis de desejo sexual comparáveis aos dos homens. Às demais, outras formas de excepcionalidade, ele reserva os rótulos de 'loucas', 'prostitutas' e 'vulgares' (apud MARCUS, 2008, p. 31). Aos homens ele também reserva um bom quinhão de seus estudos: era preciso que durante a puberdade o homem mantivesse a continência sexual, se afastando até mesmo de pensamentos despudorados a fim de que crescesse sadio e forte, física e mentalmente, para que pudesse gozar de uma plenitude sexual durante a fase adulta de sua vida. A satisfação sexual precoce, logo, consumiria a vitalidade e mesmo a imaginação deveria ser controlada – uma vez que não fosse, o homem correria o risco de amadurecer débil e animalesco, pendendo à sociopatia. O Dr. Acton faz questão de enfatizar os desejos sexuais como animalescos. (1995, p. 276)

---

104 Acton nunca formou-se em medicina ainda que atuasse como cirurgião e não era benquisto por todos os notáveis doutores que lhe eram contemporâneos.

105 "Devo dizer que a maioria das mulheres (para a felicidade delas) não se importunam muito com sentimentos sexuais de qualquer espécie. Coisas que homens comumente sentem, em mulheres, é exceção."



Apesar disso, o cirurgião compreende a ejaculação como saudável ao homem, especialmente ao homem maduro. A mulher se realizava, portanto, podemos inferir, como objeto de satisfação sexual do homem.

A professora Elaine Showalter juntamente com seu marido English Showalter sugerem que o tabu da menstruação foi fonte inesgotável de debate sobre a capacidade da mulher. De acordo com ambos, textos médicos oitocentistas apontavam a menstruação como fator determinante para a inaptidão das mulheres para certas profissões a partir da premissa de que as mulheres estavam frequentemente sob jugo dos ditames da menstruação e dos hormônios. (1972) Os autores, traçando um paralelo com a realidade estadunidense, mencionam o dr. Edward Clarke, da Universidade de Harvard, que chegou a responsabilizar a escolaridade por prejudicar as plenas funções reprodutivas da mulher americana. (SHOWALTER, 1972, p. 41) A esses impropérios, os defensores dos direitos das mulheres respondiam acaloradamente. Concluem com o pensamento de que “[t]he Victorian's ideas about menstruation furnish a remarkable example of the way in which scientific knowledge reflects, rather than determines, the moral biases of an era.”<sup>106</sup> (SHOWALTER, 1972, p. 43)

Como pudemos notar, além da já perpetuada construção mítica submissa da mulher, também a sua construção biológica era justificativa plausível para que a sociedade vitoriana – altamente patriarcal e cientificista – a submetesse. A mulher normal e sadia era frígida e comedida, precisava, porém, ser observada, pois sua inferioridade se confirmava também na sua propensão a um estado menos racional causado pelo ciclo menstrual. As mulheres eram, a partir da visão masculina, um paiol e guarnecê-lo era preciso a fim de que não explodisse e desarranjasse a sagrada ordem social e, exatamente por tanto, eram menos aptas do que os homens à *polis*, restando-lhes o *oikos*.

Uma vez criada e inserida no seio social, a figura do anjo do lar se torna um padrão cujo desvio só poderia representar um problema ou a inclinação a um problema, diz Simone de Beauvoir:

There are different kinds of myths. This one, the myth of the woman, sublimating on immutable aspect of the human condition – namely, the “division” of humanity into two classes of individuals – is a static myth. It projects into the realm of Platonic ideas a reality that is directly experienced or is conceptualized on a basis of experience; in place of fact, value, significant, knowledge, empirical law, it substitutes a transcendental Idea, timeless, unchangeable, necessary. This idea is indisputable because it is beyond the given: it's endowed with absolute truth. Thus, as again the dispersed, contingent and multiple existence of actual women, mythical thought opposes the Eternal Feminine, unique and changeless. Is the definition provided by this concept is contradicted by the behavior of

---

106 "as ideias vitorianas acerca da menstruação nos fornecem exemplos memoráveis de como o conhecimento científico reflete, mais do que determina, a parcialidade moral de uma era".

flesh-and-blood women, it is the latter who are wrong.<sup>107</sup> (DE BEAUVOIR, 2010, p. 1265)

E como a própria autora supramencionada depõe, a literatura é um grande vetor do mito da mulher. Em verdade, assumimos que a literatura é um grande vetor de mitos propriamente ditos.

A coexistência do mito da mulher enquanto vetor de catástrofes, o vampiro, o sangue e o cientificismo convergem no imaginário social pra criar uma figura que não é necessariamente nova, mas toma voga exponencial durante o século XIX inglês: a vampira – e, conseqüentemente, seu homólogo, a santa.

Bram Dijkstra (1986), trazendo consigo os textos do doutor William J. Robinson acerca dos perigos que a mulher de grande apetite sexual traz para seus maridos, nos informa que a equação pode ser simples: a virgem e a puta, a santa e a vampira são duas designações para a binaridade oitocentista referente à mulher. De um lado, aquela que aquiesce às ordens do homem; do outro, a que lhe nega o direito de posse sobre ela – a mulher “correta” *versus* a “errática”. Portanto, a figura da vampira emerge da esfera mítica, irrompe à literatura representando parte de uma dicotomia real.

Se em um expoente há Mina que primeiramente nos é apresentada tendo os dotes comportamentais de uma *lady* moderna que aguarda “ociosa” em casa o marido que pertence às políticas do mundo – ao mundo por inteiro -, de quem o marido, Jonathan, se recorda ao se deparar com o ofício que a ela deve ser, no mínimo, essencial e inato – a culinária (STOKER, 1994, p. 9); do outro estão as vampiras, figuras desviantes com quem sua amada tem “nought in common” (STOKER, 1994, p. 69), e ele explica o porquê: “Mina is a woman”<sup>108</sup> (STOKER, 1994, p. 69)... As vampiras, não!

Em *Dracula*, assim como em *Carmilla*, a dicotomia “razão vs degeneração”, não só oriundas da influência gótica do Século das Luzes, mas também do discurso racional do Cientificismo, vão perpassar uma série de diferentes esferas: de um lado a razão, a civilidade, o homem sóbrio, a mulher submissa, o colonizador, a metrópole, a ciência, a modernidade, a república, a burguesia, a sanidade, o ocidente; do outro a complacência às paixões, a barbárie,

---

107 “Há diversas espécies de mitos. Este, sublimando um aspecto imutável da condição humana que é o 'seccionamento' da humanidade em duas categorias de indivíduos, é um mito estático; projeta em um céu platônico uma realidade apreendida na experiência ou conceitualizada a partir da experiência. Ao fato, ao valor, à significação, à noção, à lei empírica, ele substitui uma Ideia transcendente, não temporal, imutável, necessária. Essa ideia escapa a qualquer contestação porquanto se situa além do dado; é dotada de uma verdade absoluta. Assim, à existência dispersa, contingente e múltipla das mulheres, o pensamento mítico opõe o Eterno Feminino único e cristalizado; se a definição que se dá desse Eterno Feminino é contrariada pela conduta das mulheres de carne e osso, estas é que estão erradas.”

108 “Nada em comum...” “Mina é uma mulher”.

a mulher voluptuosa, o colonizado, o interior, a superstição, a medievalidade, a monarquia absolutista, a aristocracia, a loucura e o atavismo, o oriente... Cria-se então um maniqueísmo simplista contra os “multiplying [...] evils of the world”<sup>109</sup> (STOKER, 1994, p. 257), como o próprio dr. Van Helsing os alcunha. Botting (1996) nos coloca que, dessa vez, porém, a despeito do discurso iluminista, a crença supersticiosa e a mitologia terão papéis interseccionais: se representando um elo do passado ocidental dos povos civilizados a que se possa recorrer no combate a superstição do outro, é positiva; do contrário, se representa “o outro”, é pejorativa.

Drácula, o personagem, é simbólico em salientar toda essa dicotomia. À medida que representa o oriente em sua potestade barbárica, o vampiro também vai, ao irromper nas fronteiras do ocidente, representar não apenas o retorno do recalcado, assim como os medos modernos da colonização reversa. Stephen Arata (1990) defende que diante da queda paulatina da hegemonia e do Império Britânico, Drácula reproduz também a inquietação causada pelo colonizado. Além disso, o Conde é o bastião de uma nobreza medieval que incessantemente ameaça a burguesia: “[i]t is the nineteenth century up-to-date with a vengeance. And yet, unless my senses deceive me, the old centuries had, and have, powers of their own which mere 'modernity' cannot kill.”<sup>110</sup> (STOKER, 1994, p. 49) Diante disso, a contrapor o passado e também ser vítimas de suas ameaças, a modernidade se mostra presente através dos mais diferentes instrumentos: telegramas, recortes de jornais, máquinas de escrever, cartas comerciais. Para Botting, (1996, p. 147) mesmo as profissões dos “homens honrados” que se unem contra as incursões do Conde (doutores e advogados do azafamado seio vitoriano) ostentam o caráter moderno dos heróis.

“Turning the Gothic Romance into a male quest romance, *Dracula* feeds off prevailing cultural anxieties concerning corruption, sexuality and spirit.”<sup>111</sup> (BOTTING, 1996, p. 154) É na sua representação do desejo encarnado, porém, que Drácula mais afetará as personagens femininas da narrativa:

"With that he pulled open his shirt, and with his long sharp nails opened a vein in his breast. When the blood began to spurt out, he took my hands in one of his, holding them tight, and with the other seized my neck and pressed my mouth to the wound, so that I must either suffocate or swallow some to the... Oh, my God! My God! What have I done? [...]"<sup>112</sup>

---

109 "Males que pululam no mundo"

110 "Estamos no século XIX em pleno vapor. E, ainda assim, a menos que meus sentidos me enganem, os velhos séculos tinham, e têm, poderes que a mera 'modernidade' não pode matar"

111 "Transformando o romance gótico em um romance aventureiro masculino, Dracula se alimenta das ansiedades culturais prevalentes no tocante à corrupção, sexualidade e espírito."

112 "Assim, ele abriu a camisa, e com sua longa e afiada unha cortou o próprio peito. Quando um filete de sangue jorrou, ele pegou minhas mãos em uma das suas, segurando-as firmemente, e com a outra agarrou-me

(STOKER, 1994, p. 343)

“Dracula is not merely an individual; he is, as he tells Harker, a dynasty, a 'house' [...] the long historical progression of the bourgeoisie's attempts to understand [...] noble blood [...] Dracula is the final aristocrat”.<sup>113</sup> (PUNTER, 2013, p. 17) “[...] [H]e is the regressive in-human otherness lifted from the realm of individual psychopathology into a cultural field as its absolute antithesis”<sup>114</sup>. (BOTTING, 1996, p. 149) A figura animalesca do vilão excede a simples abstração e se concretiza na passagem em que ele se esgueira pelas paredes do castelo como um lagarto. (STOKER, 1994, p. 47)

Apesar da clara referência sexual, a descrição das cenas na obra deveria apenas sugerir, a fim de coadunar a moral do leitor e a obra, por isso “*Dracula* overcodes sexuality at the level of performance, but undercodes it at the level of utterance.”<sup>115</sup> (GELDER, 1994, p. 67) Sobre esse aspecto, o estudo proposto por Michel Foucault (2014) acerca da sexualidade é azado: Foucault explica que, com o advento da burguesia e do capitalismo, a sociedade é impelida a tornar-se uma ininterrupta impressora de discursos sexuais que visavam não a libertação, mas o controle: “[m]as procurar fazer do desejo, de todo o seu desejo, um discurso [...] mesmo que as palavras empregadas devam ser cuidadosamente empregadas” (FOUCAULT, 2014, p. 23), a fim de que fosse consonantes à moral. Para Fred Botting (1996, p. 145), o vampiro permanece uma figura perturbadoramente ambivalente em cuja construção estão folclores do passado e energias indizíveis de uma sexualidade primitiva. Earnest Jones (apud GELDER, 1994, p. 67), ainda que sua análise se deixe levar pela extrema racionalização psicanalítica que acompanhou alvorada do século passado, depõe que se pode deprender do abraço exaustivo do vampiro uma perversão sexual – o sadismo oral – no qual o ato de sugar (amamentar, um ato de amor) se torna um ato de ódio. A análise do psicanalista não falha em expôr a dicotomia que põe, a um lado, o ato da mãe, mulher do lar; a outro, atitude vampírica, perversa.

A *lady* abdica, em nome da modernidade e dos valores da razão, de sua natureza primeva animal, ponto em que a vampira barbárica não se deixa “domesticar”, ela está,

à nuca e pressionou minha boca contra a ferida, para que eu me sufocasse ou engolissem um pouco da... Oh, meu Deus! Meu Deus! O que eu fiz?”

113 “Dracula não é apenas um indivíduo; ele é, como ele diz a Harker, uma dinastia, uma 'casa' [...] a longa progressão histórica burguesa no intento de entender [...] o sangue nobre. [...] Dracula é o aristocrata final”

114 “Ele é a inumana e regressiva alteridade erguida do reino da psicopatologia individual em um campo cultural como sendo sua completa antítese”

115 “Dracula torna explícita a sexualidade no nível da performance, implícita, porém, no nível da expressão.”

portanto, à mercê da natureza e seus ditames: “[i]n the moonlight, opposite me where three young women, ladies by their dress and manner”.<sup>116</sup> (STOKER, 1994, p. 51) A presença da lua é bastante sintomática e, segundo Bram Dijkstra (1986), faz parte da crença oitocentista inglesa compreender o astro como intensificador dos atos animais e mais instintivos (os animais, em geral, estão mais sujeitos aos ciclos da natureza e da lua). Frente a frente com seus algozes, representantes dos valores opostos à razão, Jonathan duvida de seus sentidos e se crê sonhando (STOKER, 1994, p. 50), estado contrário à consciência e recorrente na narrativa. Os personagens atravessam as linhas que apartam o sonho da realidade quando na presença do vampiro. As vestimentas nobres indicam a vitória da barbárie, da sexualidade, sobre as (antes!) damas.

É a relação entre outras duas personagens, no entanto, que mais chamará nossa atenção. Em determinada altura da narrativa, Lucy expressa: “Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble? But this is heresy, and I must not say it. I am glad to say that, though I was crying, I was able to look into Mr. Morris' brave eyes, and I told him out straight [...]”<sup>117</sup> (STOKER, 1994, p. 76, grifo nosso) Lucy Westenra, à medida em que a obra se desenvolve, demonstra grande inclinação a atos que não condizem com as atitudes delegadas a uma lady oitocentista, basta-nos apontar aos grifos em que, mesmo consciente da interdição, a personagem se permite os impropérios. Ela assume as atitudes características da *femme fatale* ao inverter os papéis “ativo/passivo” que se atribuem a homens e mulheres, reserva a si determinada independência “despudorada” e, enfim, põe-se sobranceira aos seus pretendentes.

O conflito entre civilização e atavismo transcende o perímetro mítico. Bram Dijkstra (1986, p. 347) aponta que beber sangue, para a mulher, de acordo com fontes médicas oitocentistas, era como o sumo do desejo, evidenciando o caráter concreto da crença em algo que muito se assemelha à figura mítico-literária do vampiro. Além disso, Lombroso, Acton e Robinson nos dão uma grandiosa noção do pensamento cientificista finissecular, o qual associava as divergências no comportamento, especialmente das mulheres errantes, à patologias diversas. O uso do termo é azado, posto que sua origem tem ponto convergente ao da palavra 'paixão' (*pathos*) – dois termos antagônicos ao pensamento de *fin-de-siecle*, tanto pela sua paranoica perseguição ao divergente e ao doente, quanto a rejeição das paixões por parte da estética do belo clássico, herança do reavivamento do discurso da razão, ponto em

116 “à luz da lua, diante de mim, estavam três jovens mulheres, damas segundo seus vestidos e maneiras”

117 “Por que não podem deixar que uma mulher se case com três homens ou quantos lhe queira e poupar o trabalho? Mas isso seria heresia, e eu não devo proferi-lo. Estou contente que, ainda que eu chorasse, pude olhar nos olhos do Sr. Morris e dizer-lhe sem rodeios [...]”

que coincidem, dadas as devidas proporções, Humanismo, Iluminismo e Cientificismo.

Como um animal que hiberna, Drácula rarefaz todas suas necessidades ao ponto de sobreviver com o mínimo de provisões que exige uma figura de poder. (PUNTER, 2014, p. 17) O monstro<sup>118</sup> então prossegue com a empresa à qual se dedica desde suas primeiras aparições na obra: incursionar contra o seio da modernidade e, subvertendo sua canônica ordem, degenerá-la a fim de ampliar e sacramentar seu poder aristocrático. No imo da civilidade, enquanto representação do desejo, da sexualidade e da barbárie (entre outras), o Conde tenciona fundamentar sua conquista arraigando-se no útero, o receptáculo fértil que garante, uma vez que dócil ao patriarcado, a preservação das estruturas sociais. Esse útero é literal, trata-se, portanto, da mulher. Encontra, enfim, presa fácil em Lucy, mulher que “as any well-read Victorian reader would have guessed, [...] does not stand a chance before the onslaught of the demon of bestial hunger”.<sup>119</sup> (DISKTRA, 1986, p. 344) Mina descreve de forma sutil o que poderia ser claramente compreendido como um contato sexual entre Drácula e Lucy:

When I got almost to the top I could see the seat and the white figure, for I was now close enough to distinguish it even through the spells of shadow. There was undoubtedly something, long and black, bending over the halfreclining white figure. I called in fright, "Lucy! Lucy!" [...] Her lips were parted, and she was breathing, not softly as usual with her, but in long, heavy gasps, as though striving to get her lungs full at every breath.<sup>120</sup> (STOKER, 1994, p. 113)

Durante o contágio – pois Drácula se move como uma das maiores preocupações sexuais em tempos altamente moralizantes, as Doenças Sexualmente Transmissíveis (DST's), que serviram de sustentáculo retórico para a repressão e dominação sexual -, Lucy deixa o âmbito da luz e da razão e se torna uma figura mais e mais noturna e nauseante: “[t]hen, too, Lucy, although she is so well, has lately taken to her old habit of walking in her sleep.”, “Lucy was very restless all night, and I too, could not sleep. The storm was fearful, and as it boomed loudly among the chimney pots, it made me shudder [...] she got up twice and dressed herself. Fortunately, each time I awoke in time and managed to undress her without waking

---

118 É importante salientar como Drácula também, em seu movimento, representa o perigo do colonizado que almeja e alveja a metrópole.

119 "como qualquer bom leitor vitoriano deveria perceber, [...] não consegue resistir aos encantos avassaladores do demônio de fome bestial"

120 “Quando cheguei à entrada do cemitério, pude ver que havia uma forma comprida e negra inclinada sobre o vulto branco de Lucy. “Lucy! Lucy!”, gritei, horrorizada. Ela não se mexeu, mas, por trás dela, dois olhos ardentes e vermelhos me olharam. Corri, mas, durante algum tempo, perdi Lucy de vista, oculta pela igreja. Quando cheguei junto dela, achei-a sozinha. “

her, and got her back to bed.“.<sup>121</sup> (STOKER, 1994, p. 108) A passagem é oportuna porque descreve a relação entre Mina e Lucy, que Dijkstra vai compreender como o sucesso e o fracasso dos esforços do homem moderno na busca pela domesticação da mulher, respectivamente. (1986, p. 344) A natureza, tanto a lua quanto as tormentas naturais que representam a personalidade intempestiva daquilo que escapa à razão, torna-se influente sobre Lucy do mesmo modo que anteriormente eram às vampiras residentes do castelo: “[t]here was a bright full moon, with heavy black, driving clouds, which threw the whole scene into a fleeting diorama of light and shade as they sailed across [...]”<sup>122</sup> (STOKER, 1994, p. 112)

Depois do contágio, Lucy finalmente concretiza o seu pretensioso desejo de ter todos os homens que lhe cobijam. Não é necessário que recorramos aos poemas de John Donne, escritos séculos antes, ou novamente aos textos científicos vitorianos para compreender a já mencionada associação entre sangue e sexo. À medida que a personagem enfraquece em seu estado pós-contágio (bastar-nos-ia novamente aludir aos textos de Acton e cia para lembrar o leitor da crença acerca da conduta sexual desregrada e sua consequência: o enfraquecimento e a debilidade), ela imerge em um estado de poliandria que se concretiza com as consecutivas transfusões de sangue:

"My god!" he said. "This is dreadful. There is not time to be lost. She will die for sheer want of blood to keep the heart's action as it should be. There must be a transfusion of blood at once. Is it you or me?"

"I am younger and stronger, Professor. It must be me."

"Then get ready at once. I will bring up my bag. I am prepared."<sup>123</sup> (STOKER, 1994, p. 147)

No plano literal, o combate ao monstro é feito com as mais avançadas armas do campo da ciência (a exemplificar: a transfusão). Apesar disso, Stoker parece ser bastante explícito em algumas das brechas em que nos permite inferir o ato sexual. Lucy, a respeito da transfusão, diz: “[s]omehow Arthur feels very, very close to me”<sup>124</sup>. (STOKER, 1994, p. 154) E não deixando dúvidas de que é do sumo da razão e da modernidade que a mulher degenerada se

---

121 "Lucy, embora esteja bem, tem ultimamente retornado ao velho hábito do sonambulismo." "Lucy estava inquieta a noite toda e eu também não consegui dormir. A tempestade era assombrosa e os trovões invadiam as chaminés, me fazendo estremecer [...] ela levantou-se duas vezes e se vestiu. Felizmente, todas as vezes, eu acordei a tempo de despi-la sem acordá-la e coloquei-a de volta à cama."

122 "Havia a lua cheia, com negras nuvens que se moviam e faziam da cena um verdadeiro diorama de luz e sombras conforme passavam"

123 "'Meu Deus!' ele disse. 'Temos de fazer uma transfusão de sangue imediatamente ou ela morrerá sôfrega por sangue que possa manter-lhe coração pulsando. Quem dará o sangue? Eu ou você?'

'Sou mais moço e mais forte, professor. Devo ser eu.'

'Então, prepare-se pois vou buscar minha valise. Já estou preparado.'

124 "de alguma forma Arthur parece muito próximo de mim"

banqueteia e que o céu tempestuoso e não harmônico sopra do leste/oriente, ela, acerca das transfusões, diz após o procedimento médico: “I have been so miserably weak, that to be able to think and move about is like feeling sunshine after a long spell of east wind out of a steel sky.”<sup>125</sup> (STOKER, 1994, p. 154) Concernente a isso, o dr. Robinson (apud DIJKSTRA, 1986, p. 334) é claro em seus estudos sobre a mulher insaciável, sua vampírica necessidade de sexo e quão perigosa aos homens elas são – atribuindo inclusive números à quantidade saudável vezes que uma mulher deveria procurar seu marido – e Dijkstra (1986) também nos informa sobre a associação paranoica entre a anemia e a mulher oitocentista. As transfusões prosseguem e Lucy recebe o sangue de seus pretendentes. As referências sexuais tornam-se mais claras quando o dr. Van Helsing pede a Seward que não conte a Arthur sobre o fato de que também tivera sua troca de sangues com Lucy: “nothing must be said of this. If our young lover should turn up unexpected, as before, no word to him. It would at once frighten him and enjealous him, too.”<sup>126</sup> (STOKER, 1994, p. 156, grifo nosso) As transfusões salientam o estado predatório e parasita da mulher degenerada, alimentando-se da seiva da masculinidade em sua tentativa de inverter a linha que aparta homens e mulheres em suas funções.

A maternidade também é pauta em *Dracula*. Conceber era constituinte do que o pensamento vitoriano compreendia como parte indivisível da feminilidade: “[f]or twenty of the best year of their lives [...] women are mainly occupied by the cares, the duties, the enjoyments and the sufferings of maternity”. (HENRY apud SHOWALTER, 1972, p. 43) E como quinhão essencial da maternidade estavam a passividade e a anuência ao lar mesclados a uma fraqueza inerente: “[...] these years, too, their bodily health is generally so broken [...] as to incapacitate them for any strenuous exertion”<sup>127</sup> (HENRY apud SHOWALTER, 1972, p. 43). A historiadora Cynthia Eagle Russet conclui o pensamento afirmando que, nos textos concernentes a mulher de origem vitoriana, “[a] mensagem, entretanto, era clara, a maternidade definia a feminilidade”. (1972, p. 43, tradução nossa)

O assalto do Conde não apenas esterilizava e subvertia o “útero da Modernidade”, mas também transformava suas vítimas mulheres em monstros cuja sofreguidão em negar o “sagrado papel feminino” as tornava verdadeiras infanticidas. Ou seja, não lhes bastaria negar a maternidade, papel fundamental da *lady*, elas também se alimentavam dos “filhos da

---

125 "Eu estive tão debilitada, que poder pensar e andar é como sentir um raio de sol depois de uma longa rajada de vento em um céu acinzentado"

126 "Nada deve ser dito. Se nosso jovem amante aparecer inesperadamente, como aconteceu, nenhuma palavra lhe deve ser dita. Ele se sentiria temeroso e enciumado também"

127 "[p]or vinte de seus melhor anos [...] as mulheres se ocupam principalmente dos cuidados, deveres, prazeres e sofrimentos da maternidade [...] nesse anos, também, sua saúde corporal está geralmente tão debilitada [...] que a incapacita ao esforço."



modernidade”:

"Are we to have nothing tonight?" said one of them, with a low laugh, as she pointed to the bag which he had thrown upon the floor, and which moved as though there were some living thing within it. For answer he nodded his head. One of the women jumped forward and opened it. If my ears did not deceive me there was a gasp and a low wail, as of a half smothered child. The women closed round, whilst I was aghast with horror. But as I looked, they disappeared, and with them the dreadful bag.<sup>128</sup> (STOKER, 1994, p. 53)

Ante a isso, mais adiante, a mãe implora: “[m]onster, give me my child!” (STOKER, 1994, p.). O infanticídio prossegue: “We have just received intelligence that another child, missed last night, was only discovered late in the morning under a furze bush”<sup>129</sup> (STOKER, 1994, p. 214). Agora é Lucy, em cujo corpo a degeneração incubara bem sucedida, que se alimenta do sangue das crianças:

We found the child awake. It had had a sleep and taken some food, and altogether was going on well. Dr. Vincent took the bandage from its throat, and showed us the punctures. There was no mistaking the similarity to those which had been on Lucy's throat. They were smaller, and the edges looked fresher, that was all.<sup>130</sup> (STOKER, 1994, p. 234)

Faz-se necessário que expliquemos, a essa altura, que, de modo análogo à Drácula e a degeneração, Van Helsing é o personagem representativo da modernidade "cujo papel é proteger a todos dessa paixão explícita e da inversão dos papéis" (PUNTER, 2014, p. 21, tradução nossa): remédios, análises, transfusões e um grandioso conhecimento acerca do monstro doente que lhe permite usar as ferramentas certas para contê-lo. Percebe-se uma grande confluência entre o doutor e a Frenologia de Lombroso, entre outros teóricos da segunda metade do séc XIX, tão preocupados como as patologias da mente e do caráter. É ele também que, segundo Botting (1996, p. 153), invoca a sanção divina. O autor pauta que os mitos representativos de uma unificação sacra contra os mitos da força barbárica do leste, dos quais Van Helsing lança mão, evidencia a síntese dialética entre as influências do gótico tradicional setecentista e as transformações perpetradas pela ascensão do Romantismo entre

---

128 "Não temos nada para esta noite?" perguntou uma das mulheres, com uma gargalhada, e apontando para o saco que o conde atirara no meio da sala e que se movia, como se houvesse um ser vivo lá dentro. O Conde fez um sinal com a cabeça. Uma das mulheres precipitou-se sobre o saco e o abriu. Se meus ouvidos não me enganaram, ouvi o arquejar de uma criança. Fechei os olhos, horrorizado e, quando os abri, as mulheres tinham desaparecido, e, com elas, o horrível saco."

129 "[m]onstro, dê-me meu filho", "Acabamos de ser informados que outra criança, desaparecida durante a noite passada, só foi encontrada às últimas horas da manhã de hoje, numa moita"

130 "Encontramos a criança acordada. Ela tinha dormido e se alimentado e estava bem. Dr. Vincente tirou os curativos de sua garganta e nos mostrou as picadas. Não havia dúvidas de que eram iguais que estavam em Lucy. Eram menores e os furos pareciam mais recentes, era tudo"

os séculos XVIII e XIX. É o dr. Helsing que norteará a verdadeira cruzada dos homens detentores dos títulos modernos (doutores, advogados) contra o leste não civilizado do Conde (título aristocrático) e suas concubinas, imbuído das mais modernas armas científicas.

Só resta aos homens, enfim, no combate ao infanticídio, o feminicídio:

"I shall cut off her head and fill her mouth with garlic, and I shall drive a stake through her body." It made me shudder to think of so mutilating the body of the woman whom I had loved. And yet the feeling was not so strong as I had expected. I was, in fact, beginning to shudder at the presence of this being, this UnDead, as Van Helsing called it, and to loathe it.<sup>131</sup> (STOKER, 1994, p. 241)

Van Helsing instrui o seu séquito no ato cirúrgico. Quem o executará é Arthur, o homem com quem ela deveria casar (STOKER, 1994, p. p. 345): "Arthur took the stake and the hammer, and when once his mind was set on action his hands never trembled nor even quivered."<sup>132</sup> (STOKER, 1994, p. 258) Através da estaca, um símbolo fálico dirigido contra o peito de Lucy, seu coração e, de acordo Dijkstra (1986, p. 347), seu símbolo maior de feminilidade. O teórico afirma que o ato é uma imposição da supremacia monogâmica masculina sobre a propensão barbárica da mulher livre (1986, p. 345) e que

[...] by means of a little show of monogamous force, Lucy, the polyandrous virago, has been transformed into that ideal creature of feminine virtue of the mid-nineteenth century: the dead woman. Civilization and Evolution have [...] triumphed over the vampire of degeneration. And this is all man's doing [...]<sup>133</sup> (DIJKSTRA, 1986, p. 346)

A modernidade e o patriarcado triunfam sobre um medo recorrentemente citado: a Nova Mulher. (PUNTER, 2014, p. 21) À Nova Mulher, Botting (1996, p. 131) refere-se como sendo um dos maiores objetos de ansiedade finissecular. Certamente, uma figura cuja premissa era uma maior igualdade de direitos entre os sexos destruía homeopaticamente os pilares que mantinham a sociedade patriarcal incólume, tornando-se, logo, uma ameaça. Os pavores de que uma mulher independente fosse borrar as sacras fronteiras são tão intensos que afloram na narrativa como um gracejo no diálogo em que Mina voga a ideia de que, algum dia, a mulher ainda terá a pretensão de pedir a mão de um homem em casamento. (STOKER,

131 "Eu lhe cortarei a cabeça e lhe encherei a boca com alho, e também lhe penetrarei o corpo com uma estaca.' Eu estremei ao pensar que mutilaria o corpo da mulher que amei. E, ainda assim, o sentimento não foi tão intenso quanto eu esperava. Eu estava, de fato, começando a estremecer na presença dessa coisa, desse morto-vivo, como Van Helsing a chamava, e a ojerizá-la."

132 "Artur moveu a estaca e o martelo, e quando de decidira a mão não tremeu, nem estremeceu sequer"

133 "[...] através de uma pequena demonstração de força monogâmica, Lucy, a virago promíscua, foi transformada em uma criatura de feminilidade ideal para o século XIX: a mulher morta. A Civilização e a Evolução [...] triunfaram sobre a vampira da degeneração. E tudo graças aos homens [...]"

1994, p. 111) Uma série de características que remetem ao maniqueísmo serão atribuídas à Nova Mulher no intento de transformá-la, nas mais diferenciadas esferas do discurso, em um mal a ser amplamente combatido: “educated women came under sustained and sometimes vituperative attack. Woman, it seemed, had no right to self-fulfillment that could stand for a moment against the claims of society on their wombs.”<sup>134</sup> (RUSSET, 1989, p. 123) De forma bem pedagógica, *Dracula*, a narrativa vampírica de Bram Stoker, encarna esses perigos em Lucy, explorando e evidenciando os medos da sociedade que lhe dá pano de fundo.

Do outro lado da balança feminina temos a anuente Mina Harker que, embora apresente traços da Nova Mulher, verga-se à domesticação imposta pelo patriarcado; uma virtuosa esposa monogâmica, verdadeira “secretária pessoal” (DIJKSTRA, 1986, p. 346, tradução nossa); imbuída das mais modernas formas tecnológicas permitidas à mulher. (GELDER, 1994, p. 81) Um exemplo notório de aquiescência feminina ao patriarcado. Segundo Dijkstra (1986, p. 347), contudo, uma “filha de Eva”, impregnada da essência da mulher primordial, cuja curiosidade fadou Adão ao banimento do paraíso. Mina confessa que há “um resquício do gosto da maçã original que ainda permanece em nossas bocas”. (STOKER, 1994, p. 220, tradução nossa) A professora Cynthia Eagle Russet acrescenta que, na ideologia do patriarcado, “[i]nside the normal woman lurked 'the innocuous semi-criminal', rendered harmless for the most part by 'piety, maternity, want of passion, sexual coldness'”.<sup>135</sup> (RUSSET, 1989, p. 73) Ou seja: mesmo a mulher exemplar, na ausência da domesticação masculina, maternidade ou da frigidez sexual, guarda, em seu seio, a semente da degeneração, da barbárie, da sexualidade animalesca. E aqui o uso da palavra “domesticar” é oportuno, pois o verbete traz em sua raiz etimológica a palavra *domus*, do latim, casa: tornar algo caseiro; tornar um animal selvagem apto a viver no lar. É importante lembrarmos da barbárie, do atávico e do animalesco na mulher que, dominada (trazida ao *domus*, *dominar*), torna-se apta à casa para o patriarcado.

Mina torna-se vítima do que seria possivelmente o assalto mais impactante da obra:

Kneeling on the near edge of the bed facing outwards was the white-clad figure of his wife. By her side stood a tall, thin man, clad in black. His face was turned from us, but the instant we saw we all recognized the Count, in every way, even to the scar on his forehead. With his left hand he held both Mrs. Harker's hands, keeping them away with her arms at full tension. His right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom. Her white nightdress was smeared with blood, and a thin stream trickled down the

---

134 “mulheres educadas sofriam constantes ataques. As mulheres, como parecia, não tinham direito a satisfação sexual que se opusesse, mesmo que por um momento, às exigências da sociedade sobre seus úteros”

135 “[d]entro da mulher normal jazia 'a inócua semi-criminosa', tornada inofensiva na maioria das vezes pela 'piedade, maternidade, a busca da paixão, a frigidez sexual'”.

man's bare chest which was shown by his torn-open dress.<sup>136</sup> (STOKER, 1994, p. 336)

Resta ao esquadrão masculino banir o monstro do imo da moderna Inglaterra, afastando-o do coração da mulher também moderna e, em seguida, seguir e caçá-lo no ninho da barbárie e bestialidade, o oeste/oriente. E lá aniquilar “essa criatura lunar que só pode ser executada à luz do dia da ciência moderna pela tecnologia e pela justa fúria de um marido virtuoso e monogâmico” (DIJKSTRA, 1986, p. 348, tradução nossa).

Ao fim da narrativa, a família vitoriana prevalece sobre o monstro da degeneração e floresce, dela brota seu fruto de esperança: a criança. Fred Botting expõe que “Helsing is a good father, Mina is their mother. Dracula is allotted the role of bad father. The absence of family underlines the nostalgia for the family that is literalised by the birth of a child at the end.”<sup>137</sup> (BOTTING, 1996, p. 153) Os valores se restauram a partir da morte da sexualidade feminina e da destruição de Drácula.

É também sobre o corpo físico, porém, que esse poder se instituirá. Sendo o corpo o significante que media e expressa o indivíduo na comunidade em que vive, uma vez que se tenha a necessidade de bipartir os gêneros e fazer distinção de suas incumbências dentro de uma sociedade, torna-se condição *sine-qua-non* que o corpo evidencie tal binaridade na sua constituição. Michel Foucault (1979) nos informa que, juntamente com as aparentes conquistas modernas acerca da liberdade, surge um discurso contracorrente que se inscreve no corpo a fim de docilizá-lo e utilizá-lo (no sentido mais originário da palavra, de torná-lo útil). Tais discursos se inserem no espaço/tempo e cartografam o ir e vir. Unimos ao supramencionado o fato de que o corpo é a tela sobre a qual se desenham os discursos e os ditames do poder e que esses discursos estão tão arraigados à sociedade que passam por essenciais, causando nos partícipes da dita sociedade a ideia de que as coisas são fundamentalmente da forma como se apresentam, ocultando a natureza ideologicamente construída dos ditames. O professor Maximiliano Gomes Torres nos pauta, a respeito dos ensinamentos de Bourdieu que “[o] corpo é a materialização da dominação, o locus do exercício do poder por excelência.” (TORRES, 2009, p. 22) Sandra Lee Bartky aproxima os discursos de Foucault da teoria feminista e se questiona:

---

136 “Ao seu lado, estava de pé um homem alto e magro, vestido de preto. Tinha o rosto virado para o outro lado, mas reconhecemos imediatamente o Conde, até pela cicatriz da testa. Com a mão esquerda, segurava as duas mãos da Sra. Harker e, com a direita, a segurava pela nuca. A camisola de dormir da Sra. Harker estava manchada com sangue, que escorria, também, pelo queixo do Conde e no seu peito.”

137 “Helsing é um bom pai; Mina, a mãe. A Drácula é dado o papel do pai malvado. A ausência da família enfatiza a nostalgia pela família que se realiza no nascimento da criança ao fim.”

[...] who are, then, the disciplinarians? [...] [T]he law has had some responsibility [...] Parents and teachers, of course, have extensive influence, admonishing girls to be demure and lady-like, to 'smile pretty', to sit with their legs together. The influence of media is pervasive, too, constructing as it does an image of the female body as spectacle [...] <sup>138 139</sup>

Ainda que Bartky construa sua análise sobre o século XX, sua compreensão é consonante com nosso estudo. Não é preciso que se saliente que, guardadas as proporções, a obra de Bram Stoker é um veículo midiático à moda de sua época. É no espaço em que o corpo habita, no tempo em que o corpo se pronuncia e na sua silhueta que os personagens envolvidos em *Dracula* evidenciam as alteridades, e é em uma espécie de cruzada disciplinatória que eles enquadram e podam o corpo a fim de que se encaixe nas descrições e descrições da moralidade vitoriana e o pensamento cientificista. Em um momento em que a evolução das espécies é voga, ser descrito como um lagarto é evidência clara de que é no enquadramento dos corpos que a alteridade também se inscreve. Lombroso (2006) nos dá inúmeras pistas, em sua antropologia criminal (escrita no século XIX), de que o caráter munido do mal deixa traços na aparência, esses traços têm papel metonímico entre a mente e a silhueta física: se a mente era degenerada, atávica, seria ela parte de um todo que se manifestaria também nas proporções cranianas. Mesmo a epilepsia era parte possivelmente constituinte de uma criminalidade. O delinquente, assim, não apenas tinha uma mente animalesca, mas também traços animalescos.

Basta-nos uma inspeção no trecho a seguir:

There, in the coffin lay no longer the foul Thing that we had so dreaded and grown to hate that the work of her destruction was yielded as a privilege to the one best entitled to it, but Lucy as we had seen her in life, with her face of unequalled sweetness and purity. True that there were there, as we had seen them in life, the traces of care and pain and waste. But these were all dear to us, for they marked her truth to what we knew. One and all we felt that the holy calm that lay like sunshine over the wasted face and form was only an earthly token and symbol of the calm that was to reign for ever.<sup>140</sup> (STOKER, 1994, p. 259)

Foi preciso a arma fálica do patriarcado como golpe de misericórdia no coração pulsante para garantir que a mulher livre, delineada como monstro horrível, pudesse retornar à

---

138 BARTKY, Sanda Lee. *Foucault, Femininity, And the Modernization of Patriarchal Power*. [s.n] [1990] Disponível em: <[http://faculty.uml.edu/kluis/42.101/Bartky\\_FoucaultFemininityandtheModernization.pdf](http://faculty.uml.edu/kluis/42.101/Bartky_FoucaultFemininityandtheModernization.pdf)> Acesso em: 10 Jun. 2016

139 "[...] quem são, então, os disciplinadores? [...] [A] lei tem sua responsabilidade [...] Pais e professores, claro, tem extensiva influência, aconselhando as garotas que sejam respeitadas como as damas, que tenham belos sorrisos, que sentem com suas pernas fechadas. A influência da mídia é decisiva também, construindo a imagem de um corpo feminino como espetáculo"

140 "Lá, no caixão, não mais estava a coisa que nos assustara e nos fizera odiá-la ao ponto que destruí-la fosse um privilégio, era Lucy como tínhamos visto em vida, com a face de pureza e doçura incomparáveis. Havia traços de amor, dor e destruição. Traços queridos, porque marcaram a Lucy verdadeira. Novamente, sentimos a calma sagrada que como um raio de sol sobre a face débil se iluminava como a bonança por vir."

sua aparência inócua, consonante com o ideal vitoriano da mulher imóvel, passiva, a mãe afável, a filha e pretendente airosa. A Modernidade se inscreve sobre o corpo com as mais modernas ferramentas e rituais, diz o Dr. Isaac Baker Brown, em texto do século XIX intitulado *On the Curability of Certain Forms of Insanity, Epilepsy, Catalepsy, and Hysteria in Females*:

Mrs. O came under my care in 1862. She had been ill ever since marriage, five years previously; having distaste for the society of her husband, [...] I performed my usual operation. She rapidly lost all the hysterical symptoms which had previously existed; and in about a year came to town. [...] I discovered that she was six months pregnant. In 1865 [...] pregnant for the second time.<sup>141</sup> (BROWN, 1995, p. 51)

E ainda:

Mrs. \_\_\_\_\_ [...] [h]as been married twelve years but had no children nor miscarriage. [...] [S]he began to suffer from leucorrhoea and great pain during menstruation. [...] A few days after the operation this patient was observed to be occasionally very violent and unmanageable. [...] This patient made a good recovery; she remained quite well, and became in every aspect a good wife.<sup>142</sup> (BROWN, 1995, p. 54)

Os excertos acima vêm da coletânea *Desire and Imagination: classic essays in sexuality*, organizada por Regina Barreca. Brown, diferentemente de Acton, acreditava que as mulheres tinham desejo sexual e era esse desejo que atraía sobre seus corpos as enfermidades. (1995, p. 35) Assim como em Lucy, cirurgicamente penetrada pela estaca, os casos do dr. Brown nos mostram que no cerne da mulher jaz a fonte do desejo, fonte igualmente dos desvios de moral (a histeria, a epilepsia que Lombroso associa ao criminoso) e que precisa, a partir da intervenção castradora do homem e das ferramentas da modernidade (o bisturi, a ciência), ser pastoreada a uma pacífica existência voltada à maternidade e a satisfação do marido.

Sandra Lee Bartky (1990) não falha, portanto, ao nos dizer que a ciência médica corroborou em muito aspectos e se subordinou ao discurso disciplinatório dos corpos para dar-lhe consistência, aumentando o poder de agenciamento da moral sobre os indivíduos.

*Dracula* é uma obra altamente sintomática, biópsia dos medos finisseculares que

---

141 "A Sra. O esteve sob meus cuidados em 1868. Ela estivera doente desde que se casara, cinco anos antes; ojerizando a companhia de seu marido, [...] eu executei minha operação costumeira. Ela rapidamente perdeu os sintomas de histeria que antes existiam; e em um ano veio à cidade. [...] Eu descobri que ela estava grávida de seis meses. Em 1865 [...] estava grávida pela segunda vez."

142 "A Sra. \_\_\_\_\_ [...] [f]oi casada por doze anos mas não concebera ou abortara. [...] [E]la começou a sofrer de leucorreia e dor aguda durante a menstruação. [...] Alguns dias após a operação a paciente mostrava sinais de violência ocasional. [...] Essa paciente teve boa recuperação; ela permaneceu bem, e se tornou em todos os aspectos uma boa esposa."

assombravam a mente britânica. Para alguns, um romance didático (DIJKSTRA, 1986); para outros, uma possível crítica pautada em evidenciar a própria sociedade que o alicerça (GELDER, 1994). Se é um chavão das narrativas de medo que se tire dos eixos as colunas da moral e da normalidade, levando-as ao extremo em que entrariam em colapso, para restituí-las ao fim, causando no leitor deleite, o que nos parece claro é que a burguesia faz a catarse de seus recalques experimentando as transgressões e as repressões aos transgressores e tem, por conseguinte, suas necessidades saciadas, suas tensões despressurizadas. A isso nos caberia pautar Botting (1996), quando diz que a obra promove uma versão mais excitante do realismo doméstico vitoriano. Uma obra fundamental para que se compreendam os medos e os papéis dos gêneros que ainda insistem em ecoar em muitas sociedades.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS OU NÓS, VITORIANOS<sup>143</sup>:

Durante o nosso trabalho, singramos algumas das diferentes correntes que se meandram por este gigantesco oceano que é a sociedade, sempre norteados pela questão dos gêneros em relação às obras de nossa escolha. Percebemos então que, desde que o homem se percebeu como mente dominante, a mulher é o outro. Mais precisamente, nas palavras de Simone de Beauvoir:

And she is nothing other than what man decides; she is thus called “the sex,” meaning that the male sees her essentially as a sexed being; for him she is sex, so she is it in the absolute. She is determined and differentiated in relation to man, while he is not in relation to her; she is the inessential in front of the essential. He is the Subject; he is the Absolute. She is the Other.<sup>144</sup> (DE BEAUVOIR, 2011, p. 6)

O modo como o ser humano, em especial o homem, vê o mundo aflora nas narrativas, é o que gera a produção mítica. Enfatizamos o homem em especial, porque, uma vez que o mito ganha a forma escrita e a escrita, por sua vez, se torna forma de poder e domesticação (SLOTERDIJK, 2000), o homem vai deter o poder da pena sobre o papel, detendo também, por conseguinte, o poder sobre a narrativa que se sacramenta na escrita. Aparecido Donizete<sup>145</sup>, no título de seu artigo já nos faz uma inquietante pergunta: seria a pena uma metáfora do falo?

O mito tem o poder não só de manifestar o inconsciente de um povo como também de guiá-lo através de um ideal virtual. Assim, a imagem da mulher construída a partir do patriarcado pervade a sociedade e a própria mulher, tornando-a refém da idealização construída. Eliane Vasconcelos (1999, p. 98) expõe que a mulher passou então a viver sob os ditames e a existência do homem, sendo comum que largassem seus empregos, uma vez que casadas, para dedicarem-se exclusivamente a seus maridos. A mulher só se completava no casamento, na maternidade. Nancy Armstrong (1987) nos mostra como a ascensão do romance (que é indissociável à ascensão burguesa e gótica do século XVIII) tinha como

---

143 Título do primeiro capítulo de *A história da sexualidade: a vontade de saber*, de Michel Foucault.

144 "E ela não é nada mais do que o homem decide; ela é, portanto, conhecida como 'o sexo', o que significa dizer que o homem a vê essencialmente como algo sexuado; para ele ela é sexo, e ela o é em absoluto. Ela é determinada e diferenciada em relação ao homem, enquanto ele não o é em relação a ela; ela é a inessencial diante do essencial. Ele é Sujeito; ele é Absoluto. Ela é o Outro."

145 ROSSI, Aparecido Donizete. *Seria a pena uma metáfora do falo? Ou a inquietante presença da mulher na literatura*. [s.n.] [2007] Disponível em <[www.nee.ueg.br/seer/index.php/icone/article/viewFile/46/73](http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/icone/article/viewFile/46/73)> Acesso em 20 Ago. 2016



suporte a escrita dos gêneros e uma inerente autoridade em dizer o que era feminino e masculino, a criação de um senso comum e o que era desejável em uma mulher. Uma vez que o romance ainda tinha caráter pedagógico, ele também refletia a moral vigente, sedimentava e a reconfigurava. Nos resta a pergunta para a qual não esperamos respostas imediatas: ainda hoje, séculos depois da emancipação estética da literatura, muitos romances ainda não escondem, em alguma camada, algo de moralizante?

O poder de subversão da ordem patriarcal, ainda que pequeno, aliado ao fato de ser o imediato ao homem, torna a mulher uma figura de ambivalência na visão masculina: tanto uma fonte de fecundidade e manutenção de poder, quanto a de uma catástrofe perniciosa. Desde tempos primeiros a mulher é representada na narrativa como um manancial de terror e tragédia (lato sensu) para si e para o homem: Pandora, Eva, Helena, Capitu. Em *Carmilla* e *Dracula* não é e não seria diferente. Sheridan Le Fanu aborda os problemas da ausência materna, aquela que tem o aval para transitar e controlar o quarto da jovem vitoriana; a narrativa de Bram Stoker subordina a mulher e sua sexualidade à visão cientificista e dualista.

O que nos chama a atenção é o caráter trans-histórico e atemporal desse pensamento. Se houve muitas mudanças e conquistas nos últimos anos no tangente aos gêneros, há também uma teimosa insistência dos estereótipos binários em resistir.

No ano de 2016, na cidade do Rio de Janeiro, uma menor é vítima de estupro coletivo<sup>146</sup>. Durante a apuração do crime, que resultou no afastamento do delegado original, muitos consideraram, ainda que ante a uma prova irrefutável (a vítima foi exposta *online*, em vídeo no qual está desacordada e ferida), não haver estupro. Outros preferiram crer na culpa compartilhada, argumentando que a menor estava à procura/sob efeito de drogas e era mãe aos dezesseis anos.

Em 2013 uma jovem foi estuprada ao sair de um baile funk, denunciou o caso à delegacia e o que se sucedeu foi uma onda de comentários misóginos, atribuindo a culpa de seu revés à própria jovem, alegando que “se estivesse em uma igreja, e não em um baile funk, isso não teria acontecido” e que, de certa forma, “ela pediu por isso”.<sup>147</sup>

Outro caso dá conta da história de uma jovem que era estuprada pelo padrasto e, graças a uma denúncia anônima, ele foi descoberto e confessou, não antes de engravidá-la. A mãe da jovem admitiu saber dos abusos exercidos pelo cônjuge à filha, mas alegou

146 RODRIGUES, Matheus. *Polícia conclui inquérito de estupro coletivo no Rio com sete indicados*. G1. [2016] Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/06/policia-conclui-inquerito-de-estupro-coletivo-no-rio-com-sete-indiciados.html>> Acesso em: 20 Set. 2016

147 CARDOSO, Cristiane. *Jovem vítima de estupro e agressão chega para depor no Centro do Rio*. G1. [2013] Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/08/jovem-vitima-de-estupro-e-agressao-chega-para-depor-no-centro-do-rio.html>> Acesso em: 8 Jul. 2015

complacência dado o fato de que a filha tinha um namorado, era muito namoradeira e já tinha uma vida sexual ativa<sup>148</sup>.

É mister ressaltar que os comentários estão almiscarados do fantasma da santa e da puta que eram vogados nos séculos anteriores. Se o comportamento da primeira fosse a da santa, participe da igreja e não a da vadia, frequentadora de bailes funks, não teria sido estuprada; a segunda, por sua vez, caso fosse partidária de um comportamento santo e não, tão jovem, já se permitisse uma vida sexual ativa ou fosse 'namoradeira', nada justificaria os atos do padrasto – que nesse caso se justificavam pela pura provocação da jovem em atender seus desejos sexuais com o próprio namorado.

Uma revista popular brasileira, a Superinteressante, no ano de 2015, em resposta a atitudes como essa – que se convencionou chamar de “cultura de estupro” -, lançou uma campanha com imagens que aludiam ao fato de que as mulheres, não obstante a roupa que vistam, a cor do batom que usem e etc, não são culpadas pelos assédios e intempéries sexuais que sofrem<sup>149</sup>, diferentemente do que crê o discurso hegemônico e patriarcal em nossa sociedade.

Em 2008, a jovem Eloá foi assassinada após ser mantida refém junto a uma amiga pelo ex namorado Lindemberg.<sup>150</sup> Segundo os relatos, Lindemberg terminara o relacionamento por ciúmes e ante a recusa por parte de Eloá em reatar, arquitetou a vingança: após horas de sequestro televisionado, espancou e torturou-a física e emocionalmente para então assassiná-la. O que é sobressaltante no assassinato, todavia, é a forma de sua execução, que envolveu um tiro na virilha e outro na cabeça. Segundo a socióloga Maria Dolores de Brito, “um tiro na virilha, local de representação da identidade sexual, e na cabeça, local de representação da identidade individual. Um crime em que não apenas a vida de um corpo foi assassinada, mas o significado que carrega”<sup>151</sup>. A teórica prossegue: “uma expressão perversa de um tipo de

---

148 HERCULANO, Daniel. *Estupro de garota de 13 anos termina em gravidez; Padrasto confessa o crime*. Tribuna do Ceará. [2015] Disponível em: <<http://tribunadoceara.uol.com.br/noticias/segurancapublica/no-interior-do-ceara-estupro-de-adolescente-de-13-anos-termina-em-gravidez-e-padrasto-confessa-o-crime/>> Acesso em: 8 Jul. 2015

149 HELENA, Beatriz. *Revista aborda "cultura do estupro" com imagens que convidam público a refletir*. Vix. [20--?] Disponível em: <<http://www.bolsademulher.com/abusos-sexuais/revista-aborda-cultura-do-estupro-com-imagens-que-convidam-publico-a-refletir>> Acesso em: 09 Jul. 2015

150 MELO, Débora. *Lindemberg agrediu Eloá várias vezes e se vangloriava da repercussão do caso, diz amiga da vítima*. Uol. [2012] Disponível em: <[noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/02/13/lindemberg-passou-a-perseguir-elo-a-apos-o-fim-do-namoro-diz-amiga-da-vitima.htm](http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/02/13/lindemberg-passou-a-perseguir-elo-a-apos-o-fim-do-namoro-diz-amiga-da-vitima.htm)> Acesso em: 08 Jul. 2015

151 MOTA, Maria Dolores de Brito; FERNANDES, Maria da Penha Maia. *Brasil - Femicídio ao vivo: o que nos clama Eloá*. Adital. [2008] Disponível em: <[site.adital.com.br/site/noticia.php?lang=PT&cod=35583](http://site.adital.com.br/site/noticia.php?lang=PT&cod=35583)> Acesso em: 15 Set. 2016

dominação masculina ainda fortemente cravada na cultura brasileira”.<sup>152</sup>

Uma leitura atenciosa atentar-se-á para a coincidência do discurso da professora com o do professor Dijkstra ao explicar a morte de Lucy como uma morte simbólica (objeto fálico no coração; cabeça decepada). O que difere o ocorrido é que, enquanto Lucy morre no plano narrativo literário, Eloá é uma vítima real: “antes esses crimes aconteciam nas alcovas, nos silêncios das madrugadas, estão agora acontecendo em espaços públicos.”<sup>153</sup> A socióloga chama a atenção para o descontentamento do ex-namorado ao descobrir Eloá como ser autônoma que transcendia a seu poder. Ante a isso, restou-lhe trazê-la a anuência completa através da morte, não sem antes dar uma espetacular demonstração de poder sobre o corpo de sua ex, que é base estruturante da virilidade e do poder.

Como um grande pan-óptico (modelo carcerário hipotético em que uma torre de controle é circundada pelas celas da cadeia, de modo que todas possam ser vigiadas ininterruptamente, causando no preso a sensação de contínua vigia, tornando-o, assim, seu próprio vigia) em que tudo se observa e, como propõe Foucault (2014), um grande confessionário em que também tudo e todos são os confessores e igualmente confessadores, a modernidade nos incita a falar sobre o sexo, esvaziar os significantes e reduzi-lo a um discurso prático e metodológico que nos põe rédeas. Os grandes olhos estão, também, debruçados sobre os corpos e suas manifestações físicas da diferenciação entre os gêneros. O corpo, que media a consciência individual e o mundo, tornar-se-á a face concreta das mais diversas abstrações: “a partir do século XVI [...] à direção espiritual vai corresponder o distúrbio carnal como domínio discursivo, como campo de intervenção, como objeto de conhecimento para essa direção.” (FOUCAULT, 2001, p. 255) No corpo, portanto, se materializam as práticas da dominação das mais diversas esferas interseccionais (desejo, gênero, etc), posto que a padronização é um meio de controle. (FOUCAULT, 1979)

A professora Sandra Lee Bartky (1990) propõe uma visão feminista aos estudos de Foucault, mostrando-nos que muitos ideais que bipartiam os gêneros e que encontraram seu pináculo na sociedade vitoriana ainda nos permeiam, mesmo que hoje muito mais rarefeitos: em muitos empregos voltados para as mulheres, graça, elegância, aquiescência, deferência e prontidão são essenciais para o processo seletivo; vez por outra as revistas de público feminino ensinam como entrar e sair de carros, sentar e levantar, tópicos imperativos sobre o corpo da mulher a fim de consubstanciar o ideal feminino nos movimentos. Às mulheres despudoradas o direito ao olhar inquisitivo; às damas, a fugacidade do olhar tímido.

---

152     Idem.

153     Idem.

Se no século XIX a histeria não só era o argumento do patriarcado para a desqualificação da mulher, mas também uma “realidade” resultante das pressões exercidas; a anorexia nervosa é hoje a enfermidade resultante de uma epidemia estética que recai com força duplicada na mulher. Não é de agora que a mulher anêmica, apática, fraca é um ideal de beleza que disfarça os grilhões e as algemas do discurso do poder. Entretanto, o que podemos ver como grande diferencial é que não mais a debilidade do corpo macilento surge como um dado natural da compleição feminina, ele é esculpido com obsessão pela própria mulher pressionada pelo entorno, dos mais simples aos mais elaborados discursos. Esses discursos se inserem em perímetros dos mais variados: aos esperar pelo trem, mantinham/mantém as pernas fechadas, os braços cruzados, são inofensivas. Enquanto os homens ostentam as pernas abertas como se o falo fosse algo garboso, digno de ostentação e poder, as “mocinhas” sentam com as pernas fechadas, protegendo suas partes mais íntimas com pudicícia. O mundo como posse, o ser como agente de domínio parecem ser exclusividades do homem. No transporte público a constante postura aberta dos homens, transcendendo seu espaço de direito, gerou comoção. É possível ver mais sobre em uma rápida pesquisa nos buscadores *online*<sup>154</sup>.

A medicina tornou-se proporcionalmente sutil em seus trabalhos em prol dos gêneros: se antes os discursos eram mais diretos e claros, hoje eles se maquam em uma indústria estética cuja finalidade é vender beleza e graça. À mulher o envelhecimento está proibido por prescrição médica. É ainda preciso perder as calorias antes do verão e, a fim de ajudar nessa verdadeira queima de estoque (gordura), comerciais pervadiam os canais TV's nos anos 90.

Os números, centímetros, metros também corroboram, em média, diz a teórica. Bartky (1990, p. 97) nos mostra que o passo dos homens é mais largo e igualmente mais ritmado, os braços se lançam a distâncias muito maiores no andar e tendem a apontar a mão na direção que rumam. A mulher mantém os braços mais próximos ao corpo, palmas e pés voltados o máximo possível para dentro; ela é circunspecta, os passos não só são mais contidos como muitas vezes o agente de contenção é a dificuldade de se equilibrar sobre o salto alto. Se a mulher precisa ser mais cautelosa em suas expressões – a fim de evitar as tão temidas marcas -, ela tem também de ser mais deferente, continua a teórica (1990, p. 98) dizendo que a porcentagem de retribuição dos sorrisos por parte das mulheres é de 93%, enquanto homens retribuem apenas 67%. Os movimentos dos corpos das mulheres precisam exibir algum nível de sensualidade restrita pela modéstia e os bons costumes em seus empregos: os ombros

---

154 Campanha online conhecida por “Fecha a perna, moço.” Disponível em: <https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=fecha%20as%20pernas%20mo%C3%A7o> Acesso em: 2 de Fev. 2016

atirados para trás, os seios precipitam-se à frente, a barriga encolhida. Demonstrar demais, porém, é interdito.

O corpo da mulher é posto como deficiente e precisa ser remodelado. A maquiagem, que esconde o envelhecimento e as imperfeições é uma opção, mas a ausência dela pode restringir a entrada em determinados perímetros ou empregos. (BARTKY, 1990) Hoje, diferente da Era Vitoriana, não lidamos mais uma educação estrita às *lady's* ou os cadarços dos corpetes que modelam a aparência, mas uma sutilíssima ordem que perpassa o inconsciente da sociedade. Essas disciplinas do patriarcado tensionam transformar a mulher em um ser dócil ao homem tanto quanto o exército cria soldados, armas, diz Bartkyn (1990, p. 103) e, em ambos os casos, os resultados se desenham no significante maior do ser, o corpo.

Uma vez que a aparência da mulher se coadune aos ideais, ela é respeitosa; se exageradamente exposta ou adornada, se comporta-se com os privilégios sexuais, espaciais e corporais destinados exclusivamente aos homens, em muitos casos, ela é uma puta.

A figura da mulher torna-se então estritamente análoga à figura de Lúcifer (em alguns casos, como piadas corriqueiras, elas são tidas como ainda piores do que o demônio) no que diz respeito ao conhecimento e a liberdade. Por não anuir à Autoridade com prontidão e questioná-la, querendo a Ele se igualar, Lúcifer, que contém na etimologia de seu nome o termo 'luz', transforma-se na completa antítese do anjo, transformando-se também no nêmesis do bom cristão. A mulher, uma vez que questione as algemas tomadas como essenciais e inerentes pela sociedade – inclusive religiosamente –, torna-se a figura que, dotada de luz, preenche-se com as trevas, nêmesis da família e da sociedade. Obviamente tratamos a coisa reduzindo-a à hipérbole, mas, assim como a luz presente na origem de Lúcifer: “her name is an abstraction, as is that of the snarling ingenue Clara inspired, Bram Stoker's Lucy Westenra. These girls whose names mean “light” exist only to be extinguished and relit by a vampire master.”<sup>155</sup> (AUERBACH, 1995, p. 39).

Uma vez que o discurso se inscreve e escreve na esfera mítico religiosa, literária e o social, é uma verdade. Afinal, como disse Joseph Goebbels: “uma mentira contada mil vezes se torna verdade” (2003, p. 63, tradução nossa). Desconstruir um paradigma leva tempo, é doloroso e árduo, requer, muitas vezes, sair de uma zona de conforto que gera, por lógica conseguinte, um desconforto. Os frutos desse desconforto são a resistência, a intolerância, entre outros.

---

155 "seu nome é uma abstração, assim como a da personagem rosnenta e ingênua inspirada em Clara, Lucy Westenra de Bram Stoker. Essas garotas cujos nomes significam 'luz' existem apenas para serem extintas e acesas pelo vampiro mestre."

A estrutura binária imposta à condição da mulher reforça estereótipos seculares, tornando-a o objeto de alteridade do homem na sua mais cruel acepção. Essa mesma alteridade confere ao outro responsabilidade inumana (lato sensu). Assim, da santa virginal, exemplo de castidade etérea, até a súcubo, vampira, sedenta pelo líquido seminal, o homem esquadrinhou o gênero feminino sob a ótica mítica da vicissitude, esse olhar, por sua vez, vem inerente a um discurso político de poder que subjuga, que enclausura, sobrepesa.

O que restou a mulher foram os sortilégios da existência feminina. Sortilégios esses construídos de um discurso de poder que transgride as esferas do político e do social, perpassando e se fortalecendo nos discursos religiosos, literários; do mito, enfim. A cartografia dos gêneros mostrou que o ponto de vista é masculino, sendo a mulher o outro. Dessarte, é o outro o julgado, o submetido. Outro é também o antagonista, o ‘diabolum’, o inferno. À mulher ainda resta aceitar esses arquétipos e parafraseá-los, perdida na imensidão diáfana da ignorância que abaliza o discurso.

A luta feminista, apesar de encontrar entraves plurais, também se insere na construção mítica, religiosa, literária, artística, política etc (em alguns desses com mais e menos veemência) a fim de dialogar e protestar... Contrabalancear! Graças aos movimentos contra-hegemônicos, desenha-se um ambiente mais democrático, fértil. Resta à luta pela igualdade dos gêneros projetar nele com mais veemência suas flores, espinhos, frutos, na busca de uma realidade mais igualitária. Muito mudou desde o século XIX, muito, porém, permaneceu o mesmo.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962.

ABRAMS, Meyer Howard. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. New York: Oxford University Press, 1971.

ACTON, William. The functions and disorders of the reproductive organs. In: BARRECA, Regina (Ed.). *Desire and imagination: classic essays in sexuality*. New York: Meridian, 1995.

ARMSTRONG, Nancy. *Desire and domestic fiction: a political history of the novel*. New York: Oxford University Press, 1987.

AUERBACH, Nina. *Our vampires, ourselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

AZEVEDO, Cristiane Almeida de. A procura do conceito de religio: entre relegere e o religare. *Religare: revista do programa de pós-graduação em ciências das religiões da UFPB. Paraíba*, p. 90-96, 2010.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso, história e literatura*. São Paulo: Ática, 2007.

BARRECA, Regina (Ed.). *Desire and imagination: classic essays in sexuality*. New York: Meridian, 1995.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTKY, Sanda Lee. *Foucault, femininity, and the modernization of patriarchal power*. [S.n.] [1990]. Disponível em: <[http://faculty.uml.edu/kluis/42.101/Bartky\\_Foucault\\_FeminityandtheModernization.pdf](http://faculty.uml.edu/kluis/42.101/Bartky_Foucault_FeminityandtheModernization.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2016.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BÍBLIA. *Bíblia sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil: 1993.

BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 2013.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BROWN, Isaac Baker. On the curability of certain forms of insanity, epilapsy, catalepsy, and hysteria in females. In: BARRECA, Regina (Ed.). *Desire and imagination: Classic Essays in Sexuality*. New York: Meridian, 1995.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de ouro da mitologia*. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2014.

BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the sublime and beautiful*. London: Penguin UK, 1993.

BURNS, Thomas S. *Rome and the Barbarians, 100 BC–AD 400*. Baltimore: JHU Press, 2003.

BUTLER, Judith. Embodied identity in De Beauvoir's *The Second Sex*. Unpublished manuscript, presented to *American Philosophical Association*, March, v. 22, 1985.

BUTTER, Stella; EITELMANN, Mathias. The Organic Uncanny: Taboo, Sexuality, And Death in British Gothic Novels. In: HORLACHER, Stefan; GLOMB, Stefan; HEILER, Lars (Ed.). *Taboo and transgression in british literature from the renaissance to the present*. New York: Palgrave, 2010.

CADEMARTORI, Lígia. *Períodos literários*. São Paulo: Ática, 1985.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Cristiane. *Jovem vítima de estupro e agressão chega para depor no Centro do Rio*. G1. [2013]. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/08/jovem-vitima-de-estupro-e-agressao-chega-para-depor-no-centro-do-rio.html>>. Acesso em: 8 jul. 2015.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: DONALD, James; GIL, José; HUNTER, Ian et. al. (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues (Org.). *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004. p. 13–38.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1978.

DAY, Peter (Ed.). *Vampires: myths and metaphors of enduring evil*. [New York]: Rodopi, 2006.

DE BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet.

\_\_\_\_\_. The “Second Sex”. In: LEITCH, Vincent B.; CAIN, William E. (Ed.). *The Norton anthology of theory and criticism*. New York: WW Norton & Company, 2010.

\_\_\_\_\_. *The Second Sex*. Intro by Judith Thurman. Translated by Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier. New York: Vintage Books, 2011.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, A. (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac-Sesc. 2007. p. 39-52.



DIJKSTRA, Bram. *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siecle culture*. Oxford University Press, USA, 1986.

DUMAS, Alexandre; BOCAGE, Paul. *Tousez. Les mohicans de Paris*. Paris: Calmann-Lévy Editeurs, 1881.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

FERNANDES, João Azevedo. Sobre civilizados e bárbaros: o álcool e as trocas culturais na antigüidade européia. *Revista Cantareira*, [20--?] Disponível: <<http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2013/05/e07a01.pdf>>. Acesso em: jul. 2015.

FIORIN, José Luiz et al. *Introdução à linguística I: objetos teóricos*. São Paulo. Contexto, 2012.

FISHER, Nick. *Hybris: a study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Warminster, Reino Unido: Aris & Phillips, 1992.

FORGENG, Jeffrey L.; SINGMAN, Jeffrey L. *Daily Life in Medieval Europe*. Greenwood Publishing Group, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 4. ed. Organização e Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund (1923). O Ego e o Id. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 19, p. 11-83.

\_\_\_\_\_. O estranho. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 18. p. 275-318.

FRYE, Northrop. The archetypes of literature. In: LEITCH, Vincent B.; CAIN, William E. (Ed.). *The Norton anthology of theory and criticism*. New York: WW Norton & Company, 2010.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GELDER, Ken. *Reading the vampire*. Abingdon: Routledge, 1994.

GUSMÃO, Neusa Maria Mende de. Linguagem, cultura e alteridade: imagens do outro. *Cadernos de Pesquisa*, n. 107, jul. 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n107/n107a02.pdf>>. Acesso em: jul. 2015.

GUSMÃO, Neusa Maria Mende de. Desafios da diversidade na escola. *Mediações - revista de ciências sociais*, Londrina, v. 5, n. 2, 2000.

HELENA, Beatriz. *Revista aborda "cultura do estupro" com imagens que convidam público a refletir*. Vix. [20--?]. Disponível em: <<http://www.bolsademulher.com/abusos-sexuais/revista-aborda-cultura-do-estupro-com-imagens-que-convidam-publico-a-refletir>>. Acesso em: 09 jul. 2015.

HERCULANO, Daniel. *Estupro de garota de 13 anos termina em gravidez; Padrao confessado o crime*. Tribuna do Ceará. [2015] Disponível em: <<http://tribunadoceara.uol.com.br/noticias/segurancapublica/no-interior-do-ceara-estupro-de-adolescente-de-13-anos-termina-em-gravidez-e-padrao-confessa-o-crime/>>. Acesso em: 8 jul. 2015.

HESÍODO. Teogonia. *A origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano, São Paulo, Massao Ohno, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções, 1789-1848*. Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

\_\_\_\_\_. *A era dos impérios: 1875-1914*. Tradução de Sieni Maria Campos. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

HOFFNAGEL, Judith; MARCUSCHI, Elizabeth. Linguagem e sexo: estudos sobre a fala feminina. *Revista Investigações*, v. 1, 1991. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/1494/1167>>. Acesso em: jul. 2015.

HOOD, E.P. The position of women. In: STRONG, Sherry; DENNIS, Barbara. (Ed.). *Reform and intellectual debate in victorian england*. London: Croom Helm, 1987. p. 133-135.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1964.

\_\_\_\_\_. *Arquétipos e inconsciente coletivo*. 2. ed. Buenos Aires: Paidós, 1973.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Tradução de Célia Neves e Alderico Toríbio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. University Presses of California, Columbia and Princeton, 1982.

LACAN, Jacques. *Lo simbólico, lo imaginario y lo real (versión crítica)*. Conferencia pronunciada en el Anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne, París, el 8 de Julio de 1953. Disponível em: <[www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.4%20%20LO%20SIMB,%20LO%20IMAG%20Y%20LO%20REAL,%201953..pdf](http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.4%20%20LO%20SIMB,%20LO%20IMAG%20Y%20LO%20REAL,%201953..pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2015.

LASSEN, Eva Marie. The roman family: ideal and metaphor. In: H. Moxnes. (Ed.)

*Constructing early christian families: family as social reality and metaphor*. New York: Routledge, 1997. p. 126 – 144.

LEFANU, Sheridan. *Carmilla*. Pennsylvania: Wildside Press, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução de Mariano Ferreira. Sao Paulo: Vozes, 1976.

LOMBROSO, Cesare; FERRER, Guglielmo. Translated with new introduction by Nicole Hahn Rafter and Mary Gibson. Durham, N.C.: Duke University Press, 2004.

MARCUS, Steven. *The other Victorians: a study of sexuality and pornography in mid-nineteenth-century England*. New Jersey: Transaction Publishers, 2008.

MARCUSE, Hebert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1975.

MASON, Diane. *The secret vice: masturbation in Victorian fiction and medical culture*. Manchester: Manchester University Press, 2013.

MEIRA, Isabela F. *Carl Jung: introdução à arquétipos e inconsciente coletivo*. [S.l.: s.n., 2014]. Disponível em: <[www.psicosmica.com/2014/12/introducao-arquetipos-e-inconsciente.html](http://www.psicosmica.com/2014/12/introducao-arquetipos-e-inconsciente.html)> Acesso em: 20 jul. 2015.

MELO, Débora. *Lindemberg agrediu Eloá várias vezes e se vangloriava da repercussão do caso, diz amiga da vítima*. Uol. [2012] Disponível em: <[noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/02/13/lindemberg-passou-a-perseguir-eloa-apos-o-fim-do-namoro-diz-amiga-da-vitima.htm](http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/02/13/lindemberg-passou-a-perseguir-eloa-apos-o-fim-do-namoro-diz-amiga-da-vitima.htm)>. Acesso em: 08 jul. 2015.

MENESES, Adélia Bezerra de. "Dãolalalão" de Guimarães Rosa ou o "Cântico dos cânticos" do sertão: um sino e seu badaladal. *Estud. av.*, n.64, [2008]. Disponível em: <[www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142008000300016&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142008000300016&script=sci_arttext)>. Acesso em: 20 dez. 2015.

MENESES, Adélia Bezerra de. "Dãolalalão" de Guimarães Rosa ou o "Cântico dos cânticos" do sertão: um sino e seu badaladal. *Estud. av.* v. 22, n.64, p.255-272, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142008000300016>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

MERQUIOR, José Portela. Estilos e épocas!. In: PORTELLA, Eduardo. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MOISÉS, Massaud. *Criação Literaria, proesa e poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1998.

MONTEIRO, Maria Conceição. *As figurações das paixões nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Figuras errantes na época vitoriana : a preceptora, a*

prostituta e a louca. [S.l.: s.n., 1998]. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6038/5608>>. Acesso em: 11 jul. 2015.

MOTA, Maria Dolores de Brito; FERNANDES, Maria da Penha Maia. *Brasil - Femicídio ao vivo: o que nos clama Eloá*. Adital. [2008]. Disponível em:

<[site.adital.com.br/site/noticia.php?lang=PT&cod=35583](http://site.adital.com.br/site/noticia.php?lang=PT&cod=35583)>. Acesso em: 15 set. 2016

NASCIMENTO, Dalma. A memória em cambiantes simultaneidades: Helena Parente Cunha em As doze cores do vermelho. *Caleidoscópio: estudos literários*, São Gonçalo, RJ, v. 9, n. 9, p. 51-9, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PAZ, Octavio. *A dupla chama amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. *Banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural. Ed. 5. 1991

PORTELLA, Eduardo. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

PUNTER, David. *The Literature of Terror*, v 1: The Gothic Tradition. Edimburgh: Longman, 1996.

REYES, Alfonso. *La crítica en la edad ateniense*. México: El Colegio de México, 1941.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RODRIGUES, Matheus. *Polícia conclui inquérito de estupro coletivo no Rio com sete indicados*. G1. [2016] Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/06/policia-conclui-inquerito-de-estupro-coletivo-no-rio-com-sete-indiciados.html>>. Acesso em: 20 set. 2016.

ROSSI, Aparecido Donizete. *Seria a pena uma metáfora do falo? Ou a inquietante presença da mulher na literatura*. [S.l.: s.n., 2007]. Disponível em

<[www.nee.ueg.br/seer/index.php/icone/article/viewFile/46/73](http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/icone/article/viewFile/46/73)>. Acesso em: 20 ago. 2016

RUSSET, Cynthia Eagle. *Sexual science: the victorian construction of womanhood*. Massachusetts: Harvard University Press, 1972.

SÁ, Daniel Serravalle. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SACKS, Karen. Engels revisitado: a mulher, a organização da produção e a propriedade

privada. In: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. *A mulher, a cultura, a sociedade*. Trad. Cila Anker e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. p.185-206.

SHOWALTER, Elaine; SHOWALTER, English. Victorian women and menstruation. In: VINICIUS, Martha (Ed.). *Suffer and be still*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano* : uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Tradução de José Oscar de A. Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

STOKER, Bram. *Dracula*. London: Penguin UK, 1994.

TIBURI, Márcia. *Filosofia, O mito do sexo*. [200-?]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=718nHWzygAk>>. Acesso em: 10 jul. 2016

TORRES, Maximiliano Gomes. *Literatura e ecofeminismo: uma abordagem de A força do destino, de Nélide Pinõn, e As doze cores do vermelho, de Helena Parente Cunha*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

\_\_\_\_\_. Sob o manto de Mnemosyne: abordagens memorialísticas em *As doze cores do vermelho*, de Helena Parente Cunha. *Casa de Machado- Revista do Departamento de Letras*. Rio de Janeiro, v. 4, 2014.

TRUDGILL, Peter. *Sociolinguistics: an introduction to language and society*. 4th. ed. London: Penguin UK, 2000.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: UNESP, 2005.

VASCONCELLOS, Elaine. *Entre a agulha e a caneta: a mulher na obra de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

VIRNO, Paolo. *Virtuosismo e revolução: a idéia de " mundo" entre a experiência sensível ea esfera pública*. [Rio de Janeiro]: Civilização Brasileira, 1994.

WALL, Geoffrey. 'Different from writing': " Dracula" in 1897. *Literature and History*, v. 10, n. 1, p. 15, 1984.

WATT, Ian P. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. California: Univ of California Press, 2001.

WOOD, Michel. *Myths & archetypes*. [S.l.: s.n., 20--?]. Disponível em: <[www.pbs.org/mythsandheroes/myths\\_archetypes.html](http://www.pbs.org/mythsandheroes/myths_archetypes.html)>. Acesso em: jul. 2015.