

**Universidade Federal de Goiás
Faculdade de História
Programa de Pós-Graduação em História**

Arturo Alejandro Gonzalez y Rodrigues Branco

O Lobo e o Morcego:

A cultura popular e o imaginário inglês do século XIX.

**Goiânia
2009**

Arturo Alejandro Gonzalez y Rodrigues Branco

O Lobo e o Morcego:

A cultura popular e o imaginário inglês do século XIX.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação/Mestrado em História da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás

Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa: Imaginário, Fronteiras e Culturas de Migração.

Orientadora: Professora Dr. Libertad Borges Bittencourt

**Goiânia
2009**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

R6961 **Rodrigues Branco, Arturo Alejandro Gonzalez y.**
O lobo e o morcego: a cultura popular e o imaginário inglês
do
século XIX [manuscrito] / Arturo Alejandro Gonzalez y
Rodrigues
Branco. – 2009.
171 f. : il., figs., tabs.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Libertad Borges Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Facul-
dade de História, 2009.

Bibliografia: f. 165-171.

1. Cultura popular – Séc. XIX 2. Vampiros – Séc. XIX

I. Bittencourt, Libertad Borges II. Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História. III. Título.

CDU: 008:398.

21”18”

Arturo Alejandro G. y R. Branco

O Lobo e o Morcego:

A cultura popular e o imaginário inglês do século XIX.

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, defendida em _____ de _____ de _____ perante a banca examinadora composta pelos professores:

Prof^a Dr^a Libertad Borges Bittencourt (Orientadora) – UFG
Presidente da Banca

Prof Dr Valmor da Silva – UCG

Prof^a Dr^a Fabiana de Souza Fredrigo – UFG

Prof^a Dr^a Ana Teresa Marques Gonçalves– UFG
Suplente

Aos exploradores da história que, como eu, já se embrenharam nos cantos escuros do mundo em busca de monstros e segredos. E retornaram para contar a história.

Agradecimentos

A Prof^a Dr^a Libertad Borges Bittencourt, Prof^a Dr^a Ana Teresa Marques Gonçalves e Prof^a Dr^a Fabiana de Souza Fredrigo, por terem me auxiliado sobremaneira no longo caminho até esta dissertação.

A Sabine Baring-Gould (in memoriam), Raymond McNally (in memoriam) e Radu Florescu, pela inspiração que me deram na pesquisa das origens da figura do vampiro.

A Radu Carciumaru e Elizabeth Miller, por me ajudarem pessoalmente, com livros, dicas e conselhos sobre como desenvolver todo este trabalho.

Ao Prof. Dr. Ion Patroi, Prof. Dr. Ion Deaconescu, Prof. Liviu Ilie, Prof^a. Dr^a. Ramona Stanciu, Prof^a. Dr^a. Felicia e Prof^a. Anca Parmena Popescu, que me receberam na Romênia e me auxiliaram de todas as maneiras possíveis.

Resumo

Esta dissertação foi escrita tendo como principal objetivo o desvelamento do processo pelo qual a cultura popular de um povo politicamente oprimido acabou por ser ressignificada por seu opressor e então introduzida no imaginário deste, como símbolo do imaginário literário e artístico, a fim de corroborar a ideologia neo-colonialista, sendo usada para o desmerecimento do povo em questão.

O vampiro, na cultura popular, representa o mal supremo, para estes, os estrangeiros que não compartilham de sua religião e de sua simbologia, que é amaldiçoado pela divindade e obrigado a vagar pela terra dos vivos, mesmo estando morto.

Perscrutando esta personagem do imaginário popular, o estudioso inglês Sabine Baring-Gould o traduz e o ressignifica para a cultura de massas da Inglaterra Vitoriana. O mal representado pelo vampiro passa a ser não mais o que era estrangeiro para os povos dos Bálcãs, mas o estrangeiro para a perspectiva dos ingleses, o homem incivilizado nativo das colônias.

Baseando-se em Baring-Gould, Bram Stoker escreve sua obra de ficção gótica, *Drácula*, como forma de difundir, entre os cidadãos vitorianos, os valores neo-colonialistas de castidade, honra, civilização e xenofobia. O livro de Stoker, além de ser uma obra de entretenimento extremamente popular, também se destaca por exaltar o cidadão do mundo civilizado, isto é, as metrópoles coloniais, em suas relações de dominação para com as pessoas das colônias, dos cantos escuros da Terra, apresentando estas como monstros incivilizados, capazes das maiores atrocidades.

Palavras Chave: Vampiros, Drácula, Inglaterra Vitoriana, Cultura Popular, Século XIX

Abstract

This thesis was written to uncover the process where a cultural symbol of a political oppressed people gets in possession of their oppressors, is modified, inserted in their literary imaginary, and then used by the neocolonialist ideology to disqualify the oppressed people's culture.

The vampire, in popular culture, represents the supreme evil, for them, the foreigners, which do not have the same religion and simbology, being cursed by their God and obligated to walk on the living world, even after death.

Studding this character of the popular imaginary, the english intellectual Sabine Baring-Gould change and bring it to the Victorian England mass culture. The evil represented by the vampire is no more the one that was exotic for the Balcanic people, but the foreigner for the english perspective, the uncivilized natives from the colonies.

Based in Sabine Baring-Gould, Bram Stoker wrote his gothic fiction book, *Drácula*, as a way to propagate, for the Victorian citizens, the neocolonialist values of chastity, honor, civilization and xenophobia. Stoker's book, besides being a very popular entertainment book, is also famous for the exaltations to the civilized world denizen, the inhabitant of the colonial potencies, in their dominance relationship over the colonial people, the inhabitants of the dark corners of the world, presenting them as monsters capable of the worst depravations.

Key Words: Vampires, Dracula, Victorian England, Popular Culture, XIX Century.

Sumário

RESUMO.....	pg. 06
ABSTRACT.....	pg. 07
INTRODUÇÃO.....	pg. 11
CAPÍTULO 01: O IMAGINÁRIO E A CULTURA POPULAR NO SÉCULO XIX: AS APROPRIAÇÕES DA FIGURA DO VAMPIRO E DO LOBISOMEM.....	pg. 16
O imaginário como substrato do objeto de pesquisa.....	pg. 18
Cultura popular, cultura de massas e cultura pop como categorias de aproximação ao objeto de pesquisa	pg. 23
O vampiro como construto do imaginário vitoriano.....	pg. 28
O contexto econômico-cultural da Inglaterra Vitoriana.....	pg. 32
O Imaginário sobre Vampiros no Leste Europeu.....	pg. 39
A Literatura Gótica de Horror no Século XIX.....	pg. 54
CAPÍTULO 02: A CULTURA POPULAR E A CONSTRUÇÃO ARQUETÍPICA DO VAMPIRO: AS NARRATIVAS DE SABINE BARING-GOULD.....	pg. 65
A trajetória intelectual de Sabine Baring-Gould.....	pg. 66
Book of Werewolves.....	pg. 67
Capítulo 1 – Uma noite em Vienne.....	pg. 67
Capítulo 2: A Licantropia entre os Antigos.....	pg. 73
Capítulos 3 e 4: O LobisOMEM no Norte e A Origem do LobisOMEM	
Escandinavo.....	pg. 76
Capítulo 5: O LobisOMEM na Idade Média.....	pg. 77
Capítulo 6: Uma Câmara de Horrores:.....	pg. 80
Capítulo 7: Jean Grenier.....	pg. 87
Capítulo 8: Folclore e Lobisomens.....	pg. 89
Capítulo 09: Causas “Naturais” da Licantropia.....	pg. 96
Capítulo 10: Origem Mitológica do LobisOMEM.....	pg. 101
Capítulos 11, 12 e 13: O Marechal de Retz.....	pg. 103
Capítulo 14: O Lobisomen Galego.....	pg. 105
Capítulo 15: Caso Anômalo: A Hiena Humana.....	pg. 106
Capítulo 16: Um Sermão sobre LobisOMEM.....	pg. 108

Book of Werewolves e a cultura vitoriana..... pg. 108

Drácula e o arquétipo do vampiro..... pg. 112

CAPÍTULO 03: DA CULTURA POPULAR DO SÉCULO XIX À CULTURA POP: BRAM STOKER E O PROTÓTIPO DO VAMPIRO MODERNO..... pg. 117

A trajetória intelectual de Abraham “Bram” Stoker..... pg. 119

A repercussão póstuma da obra de Bram Stoker..... pg. 121

O Drácula de Bram Stoker..... pg. 124

A Organização sócio-econômica vitoriana em Drácula..... pg. 128

O vampiro e os subterrâneos da sociedade vitoriana..... pg. 135

O Vampiro de Stoker..... pg. 145

O Conde Drácula na cultura pop..... pg. 151

Sabine Baring-Gould e o Conde Drácula pop..... pg. 156

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... pg. 160

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... pg. 165

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS..... pg. 171

When blood is the bounty,

Purity is priceless

Bram Stoker

Introdução

Criada nos últimos anos do século XIX, pelo escritor irlandês Abraham Stoker, não é difícil encontrar, nos produtos e na mídia da sociedade ocidental pós-moderna, diversas referências à personagem literária Conde Drácula. Tal personagem marcou profundamente o ocidente, tornando-se uma imagem utilizada exaustivamente pelos meios de comunicação e pela indústria do entretenimento, com os mais diversos fins.

A personagem de Stoker figura em campanhas publicitárias, programas educativos infantis, filmes de terror, jogos eletrônicos e outras mídias, servindo aos mais distintos propósitos. Representado como vilão, o Conde Drácula já combateu super-heróis como o Homem-Aranha, nas revistas em quadrinhos norte-americanas. Recriada como personagem cômica e interpretada pelo ator canadense Leslie Nielsen, o Conde fez rir em diversas paródias cinematográficas. No traço de Ozamu Tezuka, um dos mais célebres cartunistas japoneses, Drácula se tornou um caricato estrangeiro, perdido no Japão contemporâneo. O vampiro também inspirou o historiador Denis Buican a traçar paralelos entre os governos comunistas da União Soviética e a personagem literária.

King (2003), afirma que *Drácula*, de Bram Stoker, assim como o *Frankenstein* de Mary Shelley, são os romances mais conhecidos e vendidos nos países de língua inglesa, porém, paradoxalmente, menos lidos. A maior parte dos norte-americanos e ingleses, segundo o autor, conhece a personagem Conde Drácula pelos filmes e demais produtos da indústria do entretenimento, não tendo lido o romance de Bram Stoker.

Em minha monografia intitulada “*Drácula, Vida, Morte e Morte-Vida*”, elaborada como trabalho de conclusão do curso de graduação em História, dediquei-me a pesquisar a influência da personagem histórica que deu nome ao vampiro de Stoker, o regente romeno Vlad Tepes Drácula, que, no século XV, se tornou famoso no Leste Europeu por ter derrotado o exército turco do sultão Mehmed II, conquistador de Constantinopla.

Devido ao tema por mim desenvolvido, tive a oportunidade de viajar para a Europa, a fim de proceder a uma pesquisa mais aprofundada sobre Vlad Drácula, mediante convênio entre a Universidade Federal de Goiás e uma universidade da Romênia, a Universitatea din Craiova.

Na cidade de Craiova, fiquei sob a orientação do professor Ion Patroi, chefe do departamento de História, e dos professores Liviu Ilie e Anca Parmena Popescu, que me apresentaram a universidade e contribuíram imensamente para minha monografia, apresentando-me livros, dos mais destacados historiadores romenos, sobre Drácula e Idade Média.

O Drácula histórico foi governante, no século XV, da Wallaquia, um reino que hoje é parte da

Romênia. Em sua vida de guerras contra os turcos e senhores feudais da região, Drácula combateu os germânicos que viviam em seu território e patrocinavam seus inimigos. Estes germânicos, sem poder militar para fazer frente a Drácula, imprimiram panfletos difamando-o. Alguns destes panfletos afirmavam que Vlad Tepes costumava assassinar seus inimigos com métodos extremos de crueldade, para depois beber o sangue deles. Tais afirmações, quatro séculos depois, inspiraram o autor irlandês Bram Stoker a batizar o vampiro de seu romance com o nome do antigo regente da Wallaquia.

O vampiro de Stoker, porém, tem muito pouco do Drácula histórico. Autores como McNally e Florescu (1995), afirmam inclusive que Bram Stoker já tinha seu romance pronto quando resolveu batizar sua personagem vampírica com o nome de Drácula.

A construção da personagem, segundo tais autores, efetivou-se com base em diversas narrativas da cultura popular do Leste Europeu, reunidas em um tratado chamado *Book of Werewolves*, escrito por um pesquisador britânico de nome Sabine Baring-Gould. Tanto a descrição física da personagem, feita por Stoker, quanto seus poderes, habilidades e personalidade teriam sido inspirados em narrativas apresentadas por Baring-Gould em sua obra.

Auspiciosamente, consegui uma cópia da obra de Baring-Gould, traduzida para a língua portuguesa. Com ajuda do Projeto Gutenberg (www.gutenberg.org), que disponibiliza originais de obras antigas para download gratuito na internet, consegui também cópias digitais dos originais de Baring-Gould e de Stoker.

Com tais documentos em mãos, decidi dar início a uma nova pesquisa histórica para desvelar as origens da personagem Conde Drácula, que se tornou célebre na mídia ocidental.

Durante o exame de qualificação desta dissertação de mestrado, a professora doutora Fabiana de Souza Fredrigo sugeriu que eu expandisse meu objetivo inicial, trabalhando não apenas a influência do autor Sabine Baring-Gould na obra de Bram Stoker, mas também com a influência que a cultura popular do Leste Europeu teve sobre estes autores e como as narrativas folclóricas dos Bálcãs e da Romênia alcançaram o autor irlandês e seu romance.

De fato, o século XIX, época na qual tanto Bram Stoker quanto Baring-Gould viveram, foi especialmente importante para o mito do vampiro. Nos países do Leste Europeu, sobretudo Polônia, Hungria, Áustria e nos reinos que viriam a ser as atuais Romênia e Alemanha, aconteciam diversas “infestações de vampiros”, fenômenos que levavam as populações de áreas rurais a afirmarem terem visto e terem sido atacadas por pessoas que estavam sabidamente mortas.

Notícias de tais fenômenos se alastraram pela Europa, assim como outros casos sobre avistamento de lobisomens no interior da França. As populações urbanas da Europa Continental,

sobretudo na Paris iluminista, pouco debateram estas estranhas notícias e quando o fizeram foi a fim de dar-lhes algum significado político ou científico. Na Inglaterra, no entanto, tais notícias causaram grande interesse por parte de estudiosos, escritores e autoridades eclesiásticas.

Lobisomens e vampiros não existiam no imaginário inglês do século XIX e tais notícias foram responsáveis por introduzir, na Grã Bretanha, tais mitos, até então pouco conhecidos. Devido às especificidades culturais e sociais da Inglaterra vitoriana, os mitos de vampiros e lobisomens se tornaram particularmente célebres, utilizados como símbolos literários para a representação dos estrangeiros, sobretudo dos habitantes das colônias, tidos como bárbaros e primitivos.

Esta dissertação tem como objetivo, portanto, refletir sobre como, através do tratado de Baring-Gould e de sua influência no romance *Drácula*, categorias da cultura popular da Europa Continental se inseriram no imaginário literário inglês de finais do século XIX e passaram a ser utilizadas por autores de ficção como atributos para a desqualificação do estrangeiro, do exótico e do oriental, dando prosseguimento, na literatura, ao ideal colonizador vitoriano.

Para a consecução do meu propósito, utilizarei categorias relativas às teorias sobre Imaginário, simbólico, imaginário literário, cultura popular, cultura de massas e cultura pop. Nesta dissertação, optei por não utilizar como base a literatura e as categorias deste campo. O foco principal é a cultura popular, a cultura pop e o imaginário, sendo os romances vitorianos tratados como produtos culturais que expressam, ainda que não explicitamente, conceitos e representações do universo simbólico no qual estão inseridos.

Quanto ao conceito de imaginário, utilizo como base o autor Antonio Morás (2000), por concordar com sua posição quanto à relação do imaginário e do simbólico como sendo categorias indissociáveis. Também utilizo a obra de François Laplantine e Liana Trindade (1996), por se tratar de um trabalho bem estruturado e objetivo em relação a este conceito. Embora Morás discorde das proposições de Laplantine e Trindade, o estudo destes últimos destaca um conceito de suma importância para esta dissertação, a de imaginário literário, que me serviu de base para pensar a influência da literatura na esfera cultural de uma civilização e a influência que esta recebe da cultura.

Para a reflexão sobre as relações entre a cultura popular, o imaginário e a cultura pop, reporto-me ao trabalho original em espanhol de Ana Maria Zubieta (2004), por tratar exatamente das relações entre a cultura popular e a cultura de massas no âmbito do imaginário. No entanto, não posso deixar de me basear também nos autores clássicos, como Mikhail Bakhtin (1987), Roger Chartier (1995), Karl Ginsburg (1989 e 1987) e Baczo (1996).

Também me reporto ao conceito de orientalismo, de Edward Said (1995), de masculinidade

vitoriana, de Peter Gay (2001) e Bradley Deane (2008), e de *wilderness*, de Maria Lígia Prado (1999) como categorias auxiliares para o entendimento do objeto de pesquisa.

Esta dissertação é composta de três capítulos. No primeiro capítulo, denominado “O Imaginário e a cultura popular no século XIX: as apropriações da figura do vampiro e do lobisomem”, trato mais especificamente das categorias e teorias que utilizo neste texto, assim como da cultura do século XIX na Inglaterra e no Leste Europeu, na região dos Bálcãs e da atual Romênia e de como as figuras do vampiro e do lobisomem eram entendidas e representadas nestas culturas.

O segundo capítulo, denominado “A cultura popular, o folclore e a construção arquetípica do vampiro: as narrativas de Sabine Baring-Gould”, tem como objetivo a apresentação da obra de Sabine Baring-Gould, que, por ser relativamente desconhecida do grande público, será pensada em toda a sua extensão, de forma a ser possível a observação das apropriações, feitas pelo autor, da cultura popular da Europa Continental, e como é apresentada por ele ao seu público, da Inglaterra vitoriana.

O terceiro capítulo, denominado “Da cultura popular do século XIX à cultura pop: Bram Stoker e o protótipo do vampiro moderno”, tem como objetivo a análise do romance *Drácula*, de Bram Stoker, as influências recebidas por esta, as representações que faz da cultura inglesa de sua época, os parâmetros culturais adotados pelo autor no que diz respeito aos povos colonizados, aos ingleses e à cultura vitoriana, assim como as influências e o legado do romance de Stoker na cultura pop do século XX.

O objetivo é dissertar sobre o processo que transcodificou a cultura popular do Leste Europeu para os códigos e símbolos familiares aos ingleses do século XIX e como tais códigos foram apropriados posteriormente pela indústria do entretenimento e pela cultura pop dos séculos XX e XXI.

“Os mortos viajam depressa”

Bram Stoker

Capítulo 01: O imaginário e a cultura popular no século XIX: As apropriações da figura do vampiro e do lobisomem

Durante a segunda metade do século XX, a figura do vampiro foi fortemente disseminada na mídia globalizada. Livros, histórias em quadrinhos, filmes, novelas, jogos eletrônicos e diversos outros meios artísticos, culturais e de comunicação serviram de veículo para imagens de mortos-vivos.

Não apenas no ocidente a figura vampíresca se fez presente. No oriente, sobretudo no Japão pós-guerra, a imagem do personagem sugador de sangue se tornou presente na cultura pop.

A figura do vampiro neste contexto, quase sempre se apresenta na forma de um célebre personagem da ficção, o Conde Drácula, oriundo do livro *Drácula*, do escritor irlandês Abraham “Bram” Stoker, finalizado em 1899 e publicado fora do Reino Unido pela primeira vez em 1901.

O romance de Stoker se tornou realmente famoso no período logo após a Segunda Guerra Mundial, embora já fosse amplamente conhecido antes da década de 1930, tendo sido adaptado para o cinema e para o teatro diversas vezes no início do século XX.

Após a segunda metade da década de 1940, com a expansão dos produtos norte-americanos e a influência do cinema anglo-saxão² na cultura de massas, os estúdios de Hollywood e os estúdios Hammer, da Inglaterra, se apoiaram fortemente em adaptações, quase sempre pouco precisas, da obra de Stoker, enquanto o teatro da Broadway também investia em adaptações dramatúrgicas do mesmo livro.

Conforme a indústria do entretenimento se expandiu nas décadas seguintes, a obra de Stoker ganhou cada vez mais espaço, sendo adaptada também para novas mídias, como a das histórias em quadrinho, dos jogos eletrônicos e dos jogos de interpretação (em inglês, Role Playing Games).

Atualmente o livro de Stoker é a obra de ficção mais vezes adaptada para o cinema³.

A popularidade que este romance acumulou no início do século XXI é fruto não só de sua qualidade como obra de ficção, mas também de sua ampla aceitação no imaginário ocidental e de seu apelo a referências que remetem à cultura popular do século XIX sobre vampiros e vampirismo (KING, 2004; MCNALLY & FLORESCU, 1995; IDRICEANU & BARTLETT, 2007; MERSEY, 2005)

² Referente ao tronco linguístico anglo-saxão. As civilizações de línguas derivadas do idioma anglo-saxão, hoje a língua inglesa e suas variantes. (SUMMERS, 2005)

³ Dados fornecidos pelo IMDB (www.imdb.com), o maior banco de dados on-line sobre cinema

Para escrever *Drácula*, Bram Stoker buscou inspiração em diversas fontes ao seu alcance. Livros de bibliotecas inglesas e visitas a museus lhe trouxeram informações a respeito do Drácula histórico, o voivoda⁴ Vlad Tepes Drácula, que reinou na região da Wallaquia, atual Romênia, na metade do século XV. Tais fontes também trouxeram distintas informações sobre costumes, crenças, e folclore da região onde nasceu o Drácula histórico, a Transilvânia.

Não apenas na Transilvânia, região central da atual Romênia, mas na maior parte da Europa Oriental são mantidas, até os dias de hoje, tradições a respeito de mortos-vivos sugadores de sangue. Em toda a Europa Católica Ortodoxa são comuns crenças em espíritos que, sem poder descansar devido a alguma espécie de maldição, deixam seus túmulos para atacar os vivos.

Uma fonte que, segundo os autores Raymond McNally e Radu Florescu (1995), serviu de base para o romance de Bram Stoker foi o tratado do folclorista inglês Sabine Baring-Gould. Antes de o autor de *Drácula* começar suas pesquisas para escrever sua obra de ficção, Baring-Gould, sacerdote anglicano, folclorista, arqueólogo e músico, atravessou a Europa, cruzando a França, Suíça, Grécia e Hungria, para pesquisar a respeito do folclore referente a seres sobrenaturais licantrópicos⁵. Tal pesquisa deu origem ao tratado *Book of Werewolves*, publicado em português pela editora Madras em 2003, como *Lobisomem: Um Tratado Sobre Casos de Licantropia*⁶.

Ao se comparar a obra de Bram Stoker com o tratado de Sabine Baring-Gould, fica evidente a influência desta no romance *Drácula*. Em várias passagens de seu livro de ficção, sobretudo nos primeiros capítulos, nos quais apresenta sua personagem vampírica, Conde Drácula, o autor descreve características e ações que são apresentadas de maneira similar no estudo de Baring-Gould, supostamente como formas de se identificar um licantropo. Embora não haja

⁴ Voivoda: Título de nobreza da região da Romênia medieval (Tara Romanesca) equivalente ao de rei na Inglaterra ou de príncipe nas cidades-estado italianas (STOIAN 1989; TREPTOW 1991; STAVARUS 1978; DIACONU 1995; STEFANESCU 2001; STOICESCU 1976; TODERASCU 1988; OTETEA 1970; MERSEY 2005).

⁵ Licantropia, no original *Lycantropy*, termo usado por Baring-Gould para se referir a seres capazes de mudar de uma forma humana para uma forma animal. A transformação não precisa necessariamente ser física; uma pessoa que mude de comportamento e passe a agir como um animal pode ser considerada como sendo um licantropo. O termo licantropia também era muito recorrente no século XIX para se referir a transtornos mentais que levavam o paciente acreditar que mudava de forma. Há, na língua inglesa, um debate entre Baring-Gould e outro folclorista contemporâneo seu, Montague Summers. Este defendia o uso da palavra *Lycantropy* apenas para se referir a pacientes psiquiátricos, incluindo assassinos seriais e autores de crimes perversos (SUMMERS 2005; SUSINI 2006), e o uso das palavras *Shapeshifter* e *Were-Creatures* para se referir aos seres sobrenaturais do imaginário popular capazes de alternar entre formas animais e formas humanas. Baring-Gould não concorda com esta classificação e usa as três palavras em inglês (*Lycantropy*, *Shapeshifter* e *Were-Creatures*) para se referir tanto aos monstros que mudam de forma física, como lobisomens e vampiros, como a pessoas com transtornos mentais ou de personalidade.

⁶ Devido à enorme disparidade entre o título em português e o original em inglês e à importante questão do uso das palavras inglesas *werewolf* e *Lycantropy*, a obra de Baring-Gould será referida aqui com sua titulação original em inglês, *Book of Werewolves*, e não com o título que recebeu em sua versão em língua portuguesa pela editora Madras.

referências diretas no texto, as descrições de Stoker são tão similares às de Baring-Gould que se torna difícil discordar da afirmação de Raymond McNally e Radu Florescu.

Baring-Gould, no entanto, não teria sido a única fonte de inspiração e pesquisa utilizada pelo autor de *Drácula*. McNally e Florescu (1995) citam também diversas outras obras, que vão de guias turísticos da região da Romênia ao clássico árabe *As Mil e Uma Noites*, traduzido para o inglês por Sir Richard Francis Burton, que chegou a se encontrar pessoalmente com Bram Stoker, quando este estava pesquisando sobre vampiros.

À luz desta informação, para os nossos propósitos, torna-se imprescindível delimitar conceitos fundamentais utilizados no desenvolvimento deste trabalho, como o de imagem e imaginário.

O imaginário como substrato do objeto de pesquisa

Quando se menciona a palavra vampiro somos remetidos a um padrão de imagem e de perspectivas mesmo que difusas. Não obstante as inúmeras versões sobre esse personagem clássico⁷, a palavra remete a características peculiares, uma vez que somos também produtos da atividade linguística, mediante a utilização de um vocabulário que se consolida na projeção de imagens.

Segundo Laplantine e Trindade (1996, p. 01) imagem é uma construção mental baseada em experiências anteriores; neste sentido, não corresponde à realidade, mas a uma construção subjetiva de realidade, repleta de significados atribuídos pelo observador ao que é observado.

Por sua vez, Charles S. Peirce (LAPLANTINE & TRINDADE, 1996, p. 03), enfatiza que a imagem pode ser usada como ícone ou como símbolo. O ícone é a imagem mental caracterizada pela união com o objeto à qual se refere. Já o símbolo é uma imagem convencional, determinada pelo objeto somente no contexto em que é interpretado. O símbolo é, portanto, o centro do funcionamento social.

Esse processo se efetiva devido ao fato de o símbolo ter um caráter substitutivo, convencional e relacional, uma vez que este não exprime apenas a realidade, mas a interpretação de uma realidade dada, em um determinado contexto, sob determinadas circunstâncias. O símbolo apresenta ainda a capacidade de agir, por meio dos afetos que lhes são conferidos, mobilizando o

⁷ Ressaltamos o recente sucesso da trilogia: *Crepúsculo*, *Eclipse* e *Lua Nova*, de Stephenie Meyer, que teve a primeira obra já adaptada para o cinema e trata de uma “nova categoria” de vampiros: jovens e *fashions* que fazem sucesso entre os adolescentes. Nesse caso, esses vampiros não atacam humanos.

observador.

A imagem e o símbolo, portanto, constituem representações; apresentações diferenciadas do objeto em questão, com significados atribuídos a estes pelos observadores, significados estes limitados pelo objeto ao qual tais representações se referem.

A imagem, portanto, é a base sobre a qual se constrói o ícone ou o símbolo. Esta é a construção no nível mental do objeto existente no real, somado à percepção e aos afetos do observador. A imagem, quando determinada pelo objeto no real, é considerada um ícone e quando dotada de significado e atribuições afetivas, constitui-se em um símbolo.⁸

Os símbolos, ao contrário dos ícones, são capazes de mobilizar os seres humanos e a sociedade em geral, ou parcelas desta, devido a esta carga de atribuições afetivas que carrega. Ainda segundo Laplantine e Trindade (1996, p. 8) a categorização de símbolos, ícones e imagens é de extrema importância para a conceituação de imaginário:

O imaginário, portanto, de maneira geral, é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção.

O imaginário, para estes autores, é a capacidade de transformar imagens em símbolos, atribuindo a construções mentais de fatos e objetos físicos localizados na realidade, significados, representações, reinterpretações e atributos outros que são convenicionados e relacionados de acordo com os indivíduos, grupos sociais ou sociedades que compartilham deste conjunto de imaginário.⁹

Nessa perspectiva, os pressupostos teóricos podem ser díspares. Laplantine e Trindade

⁸ Um exemplo pode ser a bandeira ou brasão de um país. A bandeira dos Estados Unidos da América, enquanto representação gráfica do país localizado entre o México e o Canadá, constitui-se em um ícone. Em eventos internacionais, como as Olimpíadas e reuniões da ONU, o ícone da bandeira dos Estados Unidos é mostrado para sinalizar a participação deste país, juntamente com a de outros países. Quando hasteada pelas Forças Armadas dos Estados Unidos da América, ou quando queimada pelos ativistas do Oriente Médio, a bandeira não está representando apenas o país localizado entre o México e o Canadá; ela assume significados distintos em ambas as ocasiões. Para os soldados deste país, ela pode representar a pátria, a identidade coletiva deles, o que os igualaria entre si e os diferiria de seus inimigos e aliados. Para os ativistas, pode representar a opressão de um estado estrangeiro, que impõe a seus próprios estados valores e ordens que lhes são estranhos. Desta forma, o mesmo objeto real, a bandeira norte-americana, assume a função de símbolo e não mais de ícone, uma vez que se vê carregada de atribuições afetivas e apresenta outras ideias além das que representa no real.

⁹ Laplantine e Trindade (1996) ainda assinalam um debate sobre o conceito de imaginário. A escola antropológica e filosófica substancialista, representada particularmente pelos teóricos Gilbert Durand, Paul Ricoeur e Mircea Eliade, fundamentados na psicologia analítica de C. G. Jung, adotam a visão de que as imagens, em sua essência, contém sentidos afetivos universais e arquetípicos, advindos da estrutura do inconsciente humano ou de estruturas biopsíquicas e sociais da espécie humana. As questões históricas e socioculturais seriam, por esta escola, relegadas ao segundo plano.

(1996, p. 5) exacerbam, com objetivo de crítica, as teorias substancialistas, fundamentadas na ideia de que os símbolos arquetípicos ainda podem ser encontrados na modernidade das sociedades contemporâneas:

[...] Por exemplo, o objeto de limpeza desinfetante de amoníaco Ajax não é senão o simples substituto do sonho de Ícaro ou o Deus do vulcão (Ajax). As colunas centrais das residências ou ruas são os eixos do mundo que verticalizam a comunicação entre a terra e o cosmo.

Os autores se aproximam da noção de imaginário em Karl Marx e C. Castoriadis, pensando o uso do imaginário como ferramenta ideológica, através da noção da alienação, via do qual o produto passa a ser deificado por seu produtor. Eles destacam que o imaginário seria, nestes parâmetros, a solução fantasiosa para as contradições reais, atribuindo às instituições um caráter de autonomia em relação à sociedade e aos homens. Esta análise da noção de imaginário é criticada por Antônio Morás (2001, p. 21):

[...] alguns autores de inspiração marxista já aproximaram o imaginário da dimensão simbólica do processo de alienação. É um critério que hoje em dia se poderia considerar discutível, pois, ainda que não se possa negar a dimensão ideológica do imaginário, seu raio de ação não se limita à produção de falsas imagens da realidade dirigidas em termos de propósitos ideológicos, nem nos parece ser este seu objetivo precípuo.

Os substancialistas, sobretudo Mircea Eliade, Karen Armstrong e John Sanford, se posicionam teoricamente, aproximando sua teoria de imaginário da ideia do “Tipo Ideal” de Max Weber.¹⁰

O tipo ideal weberiano propõe agrupar distintas manifestações sob uma única categoria, sem a necessidade de se elaborar uma classificação diferente para cada uma delas. Dessa forma, a conceituação de imaginário é objeto de teorizações por diversas perspectivas e segundo Antônio

¹⁰ O Tipo Ideal de Weber é um construto teórico que não corresponde necessariamente ao real, mas auxilia na compreensão e no estudo sociológico. As ideias de “religião”, “burocracia”, “governo”, “sociedade” entre outras, em Weber, são tipos ideais que, embora não sejam específicos e nem sempre correspondam à realidade, servem como guias para a análise sociológica de um objeto. Assim, sobre o tipo ideal de “religião”, por exemplo, podem ser incluídas práticas tão díspares quanto os cultos religiosos egípcios, o cristianismo, o animismo xamânico e os sacrifícios rituais astecas. Uma análise mais cuidadosa revelaria pouca coisa em comum entre estas crenças e práticas.

Morás (2001, p. 21):

[...] atualmente tal termo [imaginário] possui uma variedade de usos e sentidos incomuns, estando em posição confortável tanto em trabalhos acadêmicos quanto em resenhas jornalísticas e citações literárias. Em muitos estudos sociológicos o imaginário, entendido como imaginário social, tem lugar assegurado, sendo usado em relação ao direito, às identidades regionais ou sociais, à formação de classes sociais, etc. de forma a designar convenções, idealizações e mesmo pré-julgamentos presentes no senso comum que sustentam noções e concepções arraigadas no tecido social.

O mesmo autor define sua concepção de imaginário (2001, p. 21):

Imaginário é o conjunto composto de toda e qualquer construção mentalmente estruturada que se efetiva a nível das relações sociais e/ou da visão de mundo de forma a permitir uma aproximação do real

[...] Se o imaginário parece deter maior abrangência do que as representações, isto se deve principalmente ao fato de que estas últimas já se converteram num conceito instrumentalizável dentro da antropologia, e não a qualquer diferença radical ou profunda em seus níveis de atuação, pois ambas as noções se estruturam em torno das construções imaginárias que embasam o real.

Também Laplantine e Trindade (1996, p. 8) concordam que os conceitos de imaginário e de representações se fundem em algum nível, ao tratarem de construções mentais e imaginárias. Os autores elencam o imaginário como parte do conceito de representação.

O imaginário faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior percebida, mas apenas ocupa uma fração do campo da representação, à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva.

Para os autores, o campo simbólico e o imaginário são interdependentes. O imaginário, ao mobilizar e evocar imagens, utiliza o aspecto simbólico para se efetivar e este aspecto se torna

perceptível pressupondo a acuidade do imaginário. Segundo estes autores, o imaginário é uma faculdade, isto é, uma capacidade de estabelecer conexões entre uma imagem e uma ideia, uma relação que não é dada pela percepção. Nesse sentido, o imaginário é um gerador de símbolos; os autores conceituam símbolo como sendo uma imagem dotada de significados, relações e atribuições afetivas que não são inerentes a ela.¹¹

Certamente o símbolo do vampiro no imaginário popular e, posteriormente, na literatura e na cultura pop dos séculos XX e XXI, não mantém relações com o conceito marxista de ideologia. Segundo alguns autores, essa relação chega a ocorrer no contexto do imaginário político, como ressalta Buican.¹²

O vampiro, na cultura popular do século XIX, nos romances vitorianos e na cultura pop, é uma imagem relacionada a outras atribuições afetivas e com objetivos e representações que não participam da noção de ideologia marxista. Portanto, para fins de situar o vampiro no imaginário destes grupos, neste trabalho será adotado o conceito de imaginário de Antônio Morás, com contribuições tanto da linha de Laplantine e Trindade, quanto da linha da escola substancialista.

Esta opção se deve ao fato de a conceituação de símbolo, imagem e ícone em Laplantine e Trindade se constituir em um estudo de extrema importância para a discussão deste trabalho. Um vampiro, na cultura popular, é um cadáver, dotado de imensa carga de significados, conceitos religiosos, culturais e de atribuições afetivas de medo, repulsa e horror, levando a ações extremas para evitar e combater a ameaça que tal figura representa.

Os substancialistas, embora sejam vistos com ressalvas por minimizarem a importância do contexto histórico e social em suas análises, não devem ser descartados deste debate a respeito dos mortos-vivos hematófagos. Mircea Eliade e Karen Armstrong, em suas obras, trazem grandes contribuições sobre a natureza e importância do mito na Inglaterra vitoriana e no ocidente anglo-saxão na pós-modernidade. Jhon Sanford, por sua vez, empreendeu estudos relevantes sobre a noção e conceituação do mal na religião e cultura judaico-cristã, base sobre a qual se assenta tanto a

¹¹ Ao contrário da ideologia, o imaginário não pressupõe uma imposição de sentido dirigida a interesses de grupos ou classes sociais. Os autores citam como exemplo as pinturas medievais. Embora as pinturas sejam representações artísticas e, como tal, sejam perpassadas pelo imaginário, as mesmas, na Idade Média, estariam deformadas pela ideologia, mostrando um inferno punitivo, repleto de sofrimento, e um paraíso maravilhoso e beatificante, com o objetivo de garantir a obediência e a subserviência das massas ao clero católico medieval.

¹² Em seu *Avatarurile lui Dracula: de la Vlad Tepes la Stalin si Ceausescu*, o autor franco-romeno aponta paralelos entre as práticas políticas de Stalin, Ceausescu e Vlad Tepes Drácula, utilizando o vampiro como símbolo no contexto do imaginário, enfatizando como ambos os governantes utilizaram do medo incutido nas massas, por sua imagem, para fins de dominação ideológica. Embora a obra de Denis Buican seja surpreendentemente inovadora, foge da proposta apresentada aqui o estudo da utilização ideológica do vampirismo.

cultura vitoriana do século XIX quanto a pós-modernidade anglo-saxã.

Como destacado no início do capítulo, a obra *Drácula*, de Abraham Stoker, foi responsável pela popularização da imagem do vampiro, tendo sido esta inspirada no imaginário popular sobre seres sobrenaturais. A proposta deste trabalho é responder a questões sobre quão profunda teria sido a influência de Sabine Baring-Gould, de Bram Stoker e da cultura inglesa vitoriana, neste processo de apropriação de um ente do imaginário. Como esta figura do imaginário popular era representada em seu contexto social, histórico e cultural? Como passou a ser representada no novo contexto no qual foi inserida pela literatura e pela mídia de massa? Como se deu este processo? Antes de buscar-se elucidar estas questões, é necessário refletir sobre o conceito de cultura popular, cultura de massas e cultura pop, para a adequada apropriação do contexto em que a obra, objeto deste trabalho, foi escrita e do cenário contemporâneo em que a mesma continua reverberando.

Cultura popular, cultura de massas e cultura pop como categorias de aproximação ao objeto de pesquisa.

O debate em torno da cultura popular ainda gera polêmica na academia. Segundo Chartier (1995), há duas vertentes aparentemente antagônicas e ambas se baseiam em conceitos de dominação, que ainda apresentam resquícios marxistas.

Como indica este autor, cultura popular descreve um conjunto de práticas e peculiaridades culturais, presentes no campo simbólico de certo grupo não-hegemônico e por vezes minoritário; essa perspectiva se reporta ao grupo normalmente inserido em algum tipo de isolamento, seja geográfico ou relativo à educação, emprego ou renda. Estas mesmas práticas não são, segundo o autor, reconhecidas pelos atores sociais como cultura popular; portanto, este conceito é criado academicamente e apresenta pouco significado para os mesmos.

Devido ao estranhamento em relação ao conceito, para aqueles que são abarcados por ele, desenvolveu-se duas vertentes distintas sobre a ideia de cultura popular, segundo Chartier (1995, p. 179).

Assumindo o risco de simplificar ao extremo, é possível reduzir as inúmeras definições de cultura popular a dois grandes modelos de descrição e interpretação. O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona

segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada.

Como enfatiza Chartier, a primeira vertente descreve a chamada cultura popular como um conjunto simbólico particular, fechado e independente da cultura considerada erudita. Uma variante desta vertente, segundo o mesmo autor, enfoca a cultura popular como uma cultura de resistência à cultura hegemônica. Ao praticar os ritos da cultura popular, ou manter suas crenças e seu imaginário, a pessoa estaria, ao mesmo tempo, negando os ritos e o imaginário da cultura dita erudita, e sua imposição oficial pelo Estado, religião ou demais instituições que exerçam papel de dominação no contexto onde estão inseridos.

A segunda baseia-se na ideia da inferioridade e da dependência da cultura popular em relação à cultura erudita. A cultura popular seria um conjunto de práticas e de representações simbólicas do oprimido, inferiorizado pelo opressor e mantido pela benevolência da cultura erudita, levando os dominados a interiorizar sua própria ilegitimidade cultural.

Chartier alerta para o risco que as duas vertentes apresentam de serem levadas a extremos, afirmando que a primeira poderia levar ao populismo isolacionista, no qual o sentido das práticas populares cumpre-se totalmente na felicidade da auto-suficiência simbólica; a segunda levaria à miserabilidade, na qual se vê as diferenças culturais e alteridades como carência. Ana Maria Zubieta pode ser citada como representante desta segunda vertente. Reportando-se a Gramsci, a autora (2004, p. 37-38) apresenta sua concepção de cultura popular:

[...] as classes subalternas que convencionamos chamar de “povo” possuem uma concepção de mundo assistemática e mal elaborada. [...] Frente a isso a classe dominante se faz dominante justamente por ter uma concepção de mundo elaborada, sistemática, politicamente organizada e centralizada. [...]

Gramsci se encontra no centro do problema do estudo da cultura popular e a partir de suas teorias podemos constatar que a cultura popular não é de forma alguma independente. Gramsci utiliza o conceito de hegemonia como um processo no qual uma classe consegue que seus interesses sejam reconhecidos e absorvidos como

seus pelas classes subalternas, mesmo que estes estejam contra os próprios interesses originais destas classes.

No outro espectro, Mikhail Bakhtin (1987) é incluído na vertente que defende a cultura popular como um movimento de resistência à cultura erudita, independente desta, constituindo-se mesmo anteriormente à aculturação oficial por parte de instituições que exercem funções de dominação. Em seu estudo *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, o autor perscruta a literatura cômica de François Rabelais no século XVI, ressaltando como este se baseou na cultura do carnaval, que remete às festas pagãs da antiguidade. Bakhtin (1987, p 2) afirma:

[Rabelais] foi o mais democrático dos modernos mestres da literatura. Para nós, entretanto, sua principal qualidade é a de estar ligado mais profunda e estreitamente do que os outros às fontes populares [...].

É justamente este caráter popular peculiar e, poderíamos dizer, radical, de todas as imagens de Rabelais que explica que o seu futuro tenha sido tão excepcionalmente rico [...] As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de “caráter não oficial”, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com suas imagens.

Segundo Bakhtin, Rabelais se baseou na cultura popular da França do século XVI para compor sua obra. Tal cultura se manifestava fortemente no carnaval, como resistência à cultura eclesiástica e da nobreza. Durante os dias do festival carnavalesco, a cultura popular se tornava hegemônica, zombando da hierarquia e da autoridade temporal e sacra com igual força e vigor.

Chartier (1995) também defende este ponto de vista de Bakhtin, afirmando a autonomia simbólica da cultura popular frente à cultura erudita. No entanto, ele reconhece que há também uma relação de dominação que não deve ser ignorada no estudo desta categoria.

O que o autor propõe, no estudo da cultura popular, é a adoção de um conceito que por um lado não reduza cultura popular a uma carência da cultura erudita e por outro não a trate fora da relação de dominação, como algo exótico ou fechado em si mesmo.

Para fundamentar historicamente seu ponto de vista, Chartier usa como exemplo os mecanismos de aculturação surgidos na Idade Moderna e na Idade Média, com o intuito de estabelecer uma cultura unificada em uma determinada região política.

Na França da revolução jacobina e, anteriormente, durante o reinado do Rei-Sol, e nos séculos XI e XII houve tentativas, por parte das autoridades, de impor uma cultura erudita, resultando no que Chartier chama de eclipse da cultura popular. O autor pontua que, antes dos séculos XI e XII, a cultura popular e erudita se encontravam mescladas em um contexto no qual o aspecto simbólico popular atingia todas as escalas econômicas e sociais.¹³

Portanto, como sugere o autor, não é aconselhável ignorar as relações de dominação presentes na dicotomia cultura popular e cultura erudita. Estas relações existem e são estabelecidas muitas vezes de maneira consciente, como parte de um projeto político de unidade, embora nem sempre obtenham o sucesso esperado, uma vez que a cultura é algo fluido, em constante mudança e não um conjunto cristalizado de regras e símbolos indissolúveis.

Para o objeto aqui pesquisado, a concepção de cultura popular proposta por Chartier adéqua-se perfeitamente. Por um lado, a cultura popular é simbolicamente independente da cultura erudita, apresentando seu próprio conjunto simbólico, seu imaginário e suas próprias manifestações folclóricas, muitas vezes cronologicamente mais antigas do que a cultura erudita em voga na mesma região política e geográfica. Por outro lado, a cultura popular não está fora do contexto da região onde se insere. As relações entre as classes e suas respectivas culturas, símbolos e imaginários não devem ser descartadas na análise. Nem sempre, no entanto, estas relações se estabelecem em um contexto de dominação. Há casos nos quais a hibridização entre a cultura popular e a erudita é visível e outros onde o choque entre culturas diferentes acaba por colocar a cultura erudita, antes em voga no local, em uma posição subalterna em relação, por exemplo, a uma cultura estrangeira.

Não só a cultura popular e sua conceituação são importantes para o estudo do fenômeno da disseminação da imagem do vampiro. Nos séculos XIX, XX e XXI outras duas categorias tornaram-se fundamentais para o entendimento deste objeto, a de cultura de massas e a de cultura pop e todos os desdobramentos das mesmas, na mídia, na arte e no discurso.

Ana Maria Zubieta define cultura de massas como um fenômeno cultural híbrido; aqui o conceito de massa é sobreposto ao conceito de povo. Na tentativa de formação de grandes unidades culturais, como o Estado-Nação, a cultura popular e a cultura erudita acabam sendo mescladas pela indústria do entretenimento e pelos veículos de comunicação (ambos entendidos como *mídia*), apresentando uma construção artificial de cultura e população, o conceito de massa.

¹³ A Igreja Católica Romana teria sido a pioneira em inaugurar uma separação entre o simbólico popular e o erudito, infundindo nos cidadãos uma ideia de culpabilização em relação à cultura popular. A institucionalização da educação religiosa para as crianças e das práticas de penitência serviu para convencer as massas sob a hegemonia católica da imoralidade de sua cultura. Da mesma forma, o Antigo Regime francês e os revolucionários também fizeram esforços no sentido de impor uma cultura dita erudita, desestimulando as práticas e o simbólico tradicional dos populares (CHARTIER, 1995).

A massa, como conceito, antagoniza o popular, uma vez que se sobrepõe ao mesmo, como um construto teórico de identidade cultural que quase nunca corresponde ao real, uma vez que é tomado em um nível de homogeneização fictício, com o objetivo de dar respaldo a um conjunto cultural mais amplo, como o Estado-Nação¹⁴. Zubieta (1996, p. 225-226), no entanto, alerta para um problema que normalmente acompanha estes conceitos:

Martín-Barbero critica qualquer análise da cultura de massas, em geral, e dos meios de comunicação, em particular, que parte de um esquema teórico onde o polo emissor é identificado com as classes dominantes e o polo receptor com os dominados. [...] O processo é muito mais complexo e não pode, portanto, ser reduzido a um mero esquema de estímulo e resposta.

Portanto, a partir desta concepção, é possível considerar cultura de massas como um construto híbrido de cultura, criado e operado em virtude de um projeto de identificação mais amplo, como o do Estado-Nação.

Enquanto a cultura de massas é um conceito que remete à formação das Nações, ocorrida dos séculos XV ao XIX, o conceito de cultura pop é novo e remete ao pós-Segunda Guerra Mundial e mantém rígidos laços com a sociedade capitalista da pós-modernidade. A cultura pop, segundo Maria da Penha Simões teve seu termo cunhado com o aparecimento da *pop art*. “*De onde começar? Se do nome -Pop Art- este foi cunhado em 1954 pelo crítico de arte inglês Lawrence Dalloway, segundo ele para designar produtos de ‘mass media’*”. (SIMÕES, 2006, p. 72)¹⁵

A cultura pop, portanto, opera em um nível de generalizações acima da cultura de massas, reduzindo as representações culturais distintas unicamente a produtos de consumo, à efemeridade e à constante angústia pelo novo e pelo célebre. Ao contrário da cultura de massas, que procura criar uma homogeneização a nível nacional ou regional, a cultura pop opera a nível global, embora sua força seja mais efetiva no mundo anglo-saxão, sobretudo nos Estados Unidos da

¹⁴ Devido a esta conotação, quando se fala, por exemplo, em brasileiros, argentinos ou chilenos, refere-se a massas, pois se ignora as diferenças de povos existentes no interior de cada uma destas unidades nacionais. (ZUBIETA, 1996)

¹⁵ A autora afirma que a primeira obra de arte pop a alcançar grande repercussão foi uma colagem realizada por Richard Hamilton, em 1956, composta de recortes de anúncios de revistas e mostrando uma casa repleta de bens de consumo e um casal de porte atlético. Em um manifesto que se tornou as bases do conceito de cultura pop, Hamilton define este conceito como uma cultura “*popular, transitória, consumível, de baixo custo, produzida em massa, jovem, espirituosa, sexy, chamativa, glamorosa e um grande negócio.*” (SIMÕES, 2006, p.72)

América.

No campo do imaginário e do simbólico, a cultura pop remete os símbolos a sentimentos de urgência, efemeridade e de celeridade. Os relacionamentos, os afetos, os costumes, as músicas e a mídia, assim como todos os outros produtos culturais, são sempre relacionados a uma extrema necessidade de posse dos mesmos, ao mesmo tempo em que são descartados rapidamente e substituídos por outros mais novos e célebres.¹⁶

Definidas as categorias sobre as quais nos apoiaremos neste trabalho, buscando compreender o contexto de criação da figura do Drácula e de sua recepção posterior, sobretudo as categorias de cultura popular, de massas e pop, quanto de imaginário, simbólico, símbolo e imagem, é oportuna então a delimitação do objeto e sua inserção no tempo e espaço da pesquisa.

O vampiro como construto do imaginário vitoriano

Em seus estudos no final do século XIX e começo do século XX, Montague Summers (2005) define o vampiro como um morto-vivo¹⁷ material, físico e sólido¹⁸, que se alimenta de sangue humano e é capaz de mudar de forma, alterando entre a aparência humana que teve em vida e uma forma animal, normalmente um morcego ou lobo.

Embora esta definição seja claramente ocidental, construída sobre a forma como os mitos de vampiros chegaram à Inglaterra, lar do autor, foi esta versão que se tornou famosa na literatura gótica vitoriana, sendo divulgada para o resto do mundo pelos romances ingleses e, posteriormente, pelo cinema de Hollywood e dos estúdios Hammer. A origem do vampiro se reporta ao imaginário popular do Leste Europeu e, segundo Summers, (2005, p. 18-19):

¹⁶ A cultura pop pode ser considerada uma subcategoria do conceito de cultura de massas. Embora Zubieta (1996) afirme que a cultura de massas opera a um nível mais regional ou nacional e a cultura pop tenha pretensões globais e globalizantes, ambas tem como alvo o mesmo construto teórico, as massas, e direcionam seus esforços com o mesmo objetivo de homogeneização e de criação de uma identidade. Portanto, tanto a cultura de massas quanto a cultura pop criam produtos categorizados como “produtos de massa”, pois tem como foco as massas e não os povos, no conceito proposto por Ana Maria Zubieta. A mídia de massas, por exemplo, seria a mídia dirigida às massas, independente de ter origem na chamada cultura de massas (no geral) ou na cultura pop (específico).

¹⁷ Summers estabelece como morto-vivo criaturas do imaginário que não estão nem totalmente mortas, nem totalmente vivas. A palavra original em inglês, *undead*, literalmente “não-morto”, é usada para denotar estes seres. Fantasmas, assombrações e vampiros são apenas alguns exemplos mais célebres deste tipo de ser.

¹⁸ Em contraposição aos fantasmas, desprovidos de matéria.

A palavra Vampiro (assim como Vampyro) vem do Magyar ‘vampir’, uma palavra de origem eslavônica que mantém a mesma forma na Rússia, Polônia, República Tcheca, Sérvia e Bulgária, ‘vapir’, ‘veipir’

[...] Em sua forma ‘vampir’ [‘upuir’ no sul da Rússia, antigamente ‘upir’] ele é derivado do Lituano ‘wempti’= beber, ou ‘wempti’, ‘wampiti’= murmurar, derivado da raiz ‘pi’ [beber] com o prefixo ‘u’. Pelo fato dos vampiros serem ‘bebedores de sangue’, esta derivação muito provavelmente faz sentido.

A partir desta remissão à origem da palavra, é possível caracterizar a figura do vampiro como uma figura típica da cultura do Leste Europeu, cujo nome é de origem magyar¹⁹ e se diversificou por todo o mundo eslavo e eslavônico²⁰, chegando por fim no mundo romeno²¹ e grego.

Como é inevitável em se tratando de imaginário, a figura do vampiro foi adaptada e modificada no imaginário popular de cada região e cultura, sendo atribuída a esta, diferentes valores afetivos e significados.

No mundo católico ortodoxo, sobretudo na Grécia e na Romênia, o vampiro assumiu contornos religiosos, particularmente relacionados à conservação póstuma do morto. Cadáveres que não se decompunham, nestas regiões, eram considerados suspeitos de vampirismo. Afirma-se que o solo ortodoxo rejeita os corpos dos que foram imorais, malignos ou que não seguiram a religião ortodoxa, e que, se enterrados em solo sagrado nestas regiões, seus corpos não se decompõem, aprisionando a alma e forçando o defunto a vagar pela terra durante a noite. (SUMMERS 2005;

¹⁹ Magyar: tribo nômade que, junto com os hunos, atravessou as estepes asiáticas e chegou à Europa Oriental na Antiguidade. Os magyares se estabeleceram ao norte dos Montes Cárpatos e deram origem ao que hoje é a Hungria. (TODERASCU, 1988; OTETEA, 1970; REZENDE, 1996)

²⁰ Eslavos e eslavônicos: Os historiadores romenos, sobretudo Toderascu e Otetea, diferenciam os chamados povos de origem eslava em “eslavos” e “eslavônicos”. Os eslavos (russos, russos-brancos, bielorrussos, ucranianos, georgianos, entre outros) utilizariam o alfabeto cirílico, de origem bizantina, enquanto os eslavônicos (montenegrinos, búlgaros, kosovares, sérvios, croatas e outros) usariam o alfabeto eslavônico, mais antigo. Os historiadores romenos, no entanto, concordam que, nos dias atuais, depois da anexação, pela União Soviética, de ambos os grupos de tradição eslava, esta divisão não é muito clara. A maioria destes povos tem hoje, como escrita oficial, ambos os alfabetos (cirílico e eslavônico), e muitos adotam também o grego, o alfabeto latino e diversas variações locais. (TODERASCU, 1988; OTETEA, 1970)

²¹ Criada com a colonização romana da Dácia, a região da Romênia (*Tara Romanesca* em romeno) sempre se manteve distanciada dos outros povos do Leste Europeu, devido tanto à geografia da região (cercada por um anel de montanhas) quanto pela língua e pelos costumes latinos. Durante a Idade Média, a região se dividiu em quatro reinos independentes, a Wallaquia, a Transilvânia, a Moldávia e a Dobrogea. Estes reinos só vieram a se unir politicamente no século XIX, no que hoje conhecemos como Romênia.

Até hoje parte da Moldávia, denominada Moldova (ou Moldova-russa) se mantém independente.

Desde a colonização romana, toda a Tara Romanesca sempre manteve estreitos laços culturais e linguísticos, tanto entre os reinos romenos quanto com o mundo latino.

Na Segunda Guerra Mundial, a Romênia apoiou Mussolini contra os Aliados e com a invasão soviética, em 1944, a cultura latina da região se tornou um obstáculo tão grande à anexação da Romênia pela União Soviética que Stalin preferiu garantir a independência relativa da região, nomeando Nicolai Ceausescu como governante e elevando o país à categoria de “Estado Associado da União Soviética”. (TODERASCU, 1988; OTETEA, 1970)

BARING-GOULD 2003; MCNALLY & FLORESCU 1995; IDRICEANU & BARTLETT 2007)

Já nas fronteiras do mundo germânico, na região da antiga Iugoslávia, o vampiro se funde quase totalmente com a figura do lobisomem, resultando em um ser conhecido como Vrykolakas. No imaginário eslavônico ocidental²², o Vrykolakas seria um lobisomem, isto é, um homem capaz de se transformar em lobo, durante a vida, e um vampiro depois de morrer, sendo duplamente amaldiçoado.

Na Grécia o vampiro também recebe o nome de Vrykolakas e em algumas regiões mais ao norte assume características similares ao ser do imaginário eslavônico. (SUMMERS 2005; BARING-GOULD 2003; MCNALLY & FLORESCU 1995; IDRICEANU & BARTLETT 2007)

Com a divulgação da figura do vampiro pela mídia, este se tornou um símbolo com atribuições distintas para a cultura de massas dos séculos XX e XXI. À delimitação feita por Summers foi incluída uma série de características adicionais, como a vulnerabilidade à luz solar, dependência da terra natal e uma ampla gama de poderes e habilidades sobrenaturais. (KING 2004; MCNALLY & FLORESCU 1995; IDRICEANU & BARTLETT 2007) O temor representado por estes seres na cultura popular do Leste Europeu também deu lugar a sentimentos díspares. Há filmes, livros e diversos outros produtos da mídia mundial com objetivos de entretenimento, incluindo produtos com caráter cômico e satírico, com vampiros como personagens principais ou secundários.²³

Com toda esta diversidade de representações e reapresentações da mesma figura, se faz útil para este trabalho a definição de vampiro pelas características mais comumente associadas a este ser, tanto no imaginário popular do Leste Europeu quanto na mídia de massa.

A definição do vampiro como um morto-vivo hematófago, por Montague Summers, ainda é a mais básica e mais comumente utilizada, tanto pela cultura de massas e seus produtos de mídia, quanto pela cultura popular em seu arcabouço simbólico. Nas palavras do autor: “*o vampiro é um cadáver que continua a viver em sua cova, saindo, ocasionalmente, à noite, com o propósito de sugar sangue dos vivos. Ao contrário de outros cadáveres, o vampiro não se decompõe, preservando sua condição física*” (2005, p. 2).

Embora possa parecer de certa forma evidente para a cultura de massas ocidental o que vem a ser um vampiro, uma vez que há milhares de exemplos na mídia aos quais é possível remeter, essa identificação se faz mais difícil à medida que as diversas imagens, símbolos e mitos da cultura popular europeia trazem distintas interpretações da palavra, na forma de diferentes criaturas

²² Eslavônicos que vivem mais próximos ao hemisfério ocidental do planeta, a região da antiga Iugoslávia.

²³ McNally e Florescu (1995) citam o programa televisivo Vila Sésamo, no qual uma das marionetes é uma caricatura do Conde Drácula, interpretado no cinema por Bela Lugosi, como um exemplo destas atribuições afetivas diferenciadas que a cultura pop criou para o mundo ocidental.

sobrenaturais.

Summers, McNally e Florescu (1995) concordam que, apenas na Romênia, há dezenas de seres sobrenaturais mitológicos identificados com vampiros, de mortos-vivos a pássaros monstruosos. O que parece ser mais comum, tanto na cultura de massas ocidental quanto na cultura popular europeia, é o uso da palavra “vampiro” como sinônimo para hematofagia. De acordo com Idriceanu & Bartlett (2005, p. 63):

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

De fato, é antiga a ideia de que a ingestão de sangue ou o uso tópico deste poderia prolongar a vida de uma pessoa ou devolver-lhe a saúde e a juventude. Desde a Antiguidade²⁴ se acreditava que o sangue seria uma espécie de receptáculo da vida, podendo transferir a força vital de uma pessoa saudável a uma pessoa enferma.

O termo “vampiro” também encontra lugar na biologia. O exemplo mais conhecido é o animal popularmente conhecido como “morcego-vampiro”²⁵ (*Desmodus rufus*), assim denominado por se alimentar de sangue. Entre os morcegos, há também uma espécie denominada *Vampyrus Spectrum*, que, embora não seja hematófago, é um animal de grandes proporções e aspecto ameaçador.

No entanto, circunscrever o termo vampiro apenas à hematofagia é torná-lo vago demais. O vampiro é, antes de mais nada, uma figura do imaginário de diversos povos, nos quais assume características distintas, devido às diferenças históricas, sociais e políticas de cada uma das culturas nas quais esta figura se manifesta simbolicamente. Recorrentemente, o vampiro é dotado de características hematofágicas e relativas à permanência eterna em uma condição sobrenatural, entre a vida e a morte.

²⁴ Na prática médica hipocrática, acreditava-se que o corpo humano era dividido em quatro “fluidos vitais”, conhecidos como “humores”. Estes humores seriam o sangue, a bile negra, a bile amarela e a fleuma. A personalidade e a saúde das pessoas dependeriam do equilíbrio perfeito entre estes quatro fluidos. A maior parte das doenças era tratada com sangrias, indução de vômitos, diarreias e sudoreses, a fim de “purgar o humor que estivesse em excesso” e equilibrar os restantes. A partir da medicina hipocrática, formou-se uma crença muito forte na Idade Moderna e que também teve registros na Idade Média e na Antiguidade, a de que seria possível transferir a saúde de um ser humano para outro, através da transferência do receptáculo da força vital, o sangue. Esta transferência poderia ser feita através do sangue de pessoas saudáveis, no qual o enfermo deveria se banhar ou beber. Este remédio foi aconselhado ao imperador romano Constantino para o tratamento de lepra. (SELIGMANN, 1948; DELUMEAU, 1989)

²⁵ Há também outra espécie de “morcego-vampiro”, a *diphylla ecaudata*, encontrada na América Central e nas selvas da América do Sul.

Certamente existem culturas nas quais estas características não estão relacionadas à figura do vampiro, ou nas quais apenas uma delas se relaciona a esta figura, formando um símbolo distanciado do que existe nas demais. No entanto, para fins de análise, é necessário remover do conjunto utilizado tais excessões, embora seja importante destacar que estas existem.

Como exemplo, pode ser citado o caso apresentado por Baring-Gould, no que se refere aos vampiros eslovacos, chamados Vlkolak. Estes seres são o que, na psiquiatria moderna, são chamados de “assassinos perversos”, popularmente conhecidos como *serial killers*, humanos que matam outros de maneira cruel e ritualística, obtendo prazer com isso.

Nas narrativas de Vlkolak apresentadas por Sabine Baring-Gould, não há hematofagia ou mortos-vivos. O Vlkolak é apenas um pai cruel que mata todas as suas filhas. Mesmo assim, segundo o autor, os eslovacos afirmam ser o Vlkolak um ser idêntico ao Vrykolakas grego, este sim, um morto-vivo hematófago e capaz de alterar entre a forma humana e uma forma animal.

Assumindo o vampiro como um ser morto-vivo e hematófago, se faz necessário definir, no que diz respeito ao tempo e espaço, a abrangência deste estudo. Mortos-vivos e seres hematófagos aparecem nas mais distintas culturas, da Antiguidade mais remota aos dias atuais; portanto, torna-se necessário delimitar o recorte espaço-temporal no qual se insere esta pesquisa.

O contexto econômico-cultural da Inglaterra Vitoriana

No decorrer do século XIX, no ápice do movimento neo-colonialista, a Inglaterra rapidamente galgou o posto de superpotência da época, conquistando uma quantidade imensa de territórios ao redor do globo.

A chamada “Era Vitoriana” se iniciou, oficialmente, com a coroação da rainha Vitória, em 1837, e este período ficou conhecido pela grande influência cultural, científica e mercantil da Inglaterra em todo o mundo.

Com a derrota da França napoleônica por terra²⁶ e por mar²⁷, a Inglaterra se viu livre de seu maior antagonista e, como havia sofrido poucos danos na guerra, uma vez que a mesma teve como campo de batalha a Europa Continental, o Império Britânico imediatamente deu início a uma rápida expansão colonial e a uma estratégia comercial ofensiva. Conforme Said (1995, p. 36-38):

Juntas, a Grã-Bretanha e a França controlavam territórios imensos: Canadá, Austrália, Nova Zelândia, as colônias na América do Norte e do Sul, o Caribe, grandes extensões na África e no Oriente Médio, Extremo Oriente (a Grã-Bretanha

²⁶ Na batalha de Waterloo, em 1815, na planície de Waterloo, Bélgica

²⁷ Na batalha de Trafalgar, em 1805, no Cabo de Trafalgar, costa da Espanha.

ainda conservará Hong Kong como colônia até 1997) e a totalidade do subcontinente indiano – todos eles caíram inglês ou francês [...] além disso, os Estados Unidos, a Rússia, e vários países europeus menores, para não mencionar o Japão e a Turquia, também foram potências imperiais durante uma parte ou todo o século XIX.

[...]

Considere-se que, em 1800, as potências ocidentais reivindicavam 55%, mas na verdade detinham 35% da superfície do globo, e em 1878 essa proporção atingiu 67%, numa taxa de crescimento de cerca de 220 mil quilômetros quadrados por ano. Em 1914, a taxa havia subido para vertiginosos 620 mil quilômetros quadrados, e a Europa detinha um total aproximado de 85% do mundo na forma de colônias, protetorados, dependências, domínios e '*commonwealths*'.

Entre todos os impérios europeus, a Inglaterra detinha, senão a maior extensão em territórios conquistados, pelo menos a maior diversidade destes. Suas possessões incluíam territórios na própria Europa, como a Irlanda, a Escócia e o País de Gales; colônias na África, como a África do Sul, Nigéria, Gâmbia e Uganda; Extremo Oriente, com Hong Kong, Birmânia e Malásia; Oriente Médio, com partes do atual Iraque, Egito, Palestina e Paquistão; América, com o Canadá e a Guiana Inglesa; Caribe com diversas ilhas, incluindo Jamaica, Bahamas e Bermudas; quase toda a Oceania, principalmente a Austrália e a Nova Zelândia; e a chamada “Joia da Coroa Britânica”, a Índia.

O domínio de tantos territórios, na prática, era fruto de uma necessidade econômica. O parque industrial inglês produzia em excesso e o mercado interno britânico não era capaz de absorver este volume de mercadorias. Em contrapartida, as mesmas indústrias tinham necessidade de matéria prima. Com isso, as colônias, reinos unidos, possessões e territórios da Coroa Britânica serviam tanto para prover matéria prima quanto para absorver a produção industrial, gerando lucros para o império.

Este contato com o resto do mundo acabou tendo um impacto muito grande na cultura da própria Inglaterra. Se por séculos as Ilhas Britânicas tinham se dedicado, sobretudo, ao comércio europeu e às intervenções militares contra os franceses, no século XIX a Inglaterra se viu com controle político direto e indireto sobre regiões e áreas em todo o planeta.

O controle político e econômico exercido pela Inglaterra Vitoriana exigia não só a atenção da realeza britânica e do governo, mas também da população inglesa. A necessidade de funcionários da coroa inglesa nos territórios recém anexados pelos britânicos, assim como a expansão constante das indústrias para as colônias, *commonwealths* e protetorados, deu origem a um grande êxodo de cidadãos britânicos para várias regiões distantes de sua terra natal.

A curiosidade científica, então em pleno florescimento na Grã-Bretanha, também impulsionou as viagens de naturalistas, estudiosos, etnógrafos e artistas, facilitadas pelo pertencimento, à coroa britânica, de grande parte de seus campos de estudo. Os cientistas ingleses não mais tinham a necessidade de obter vistos ou permissões de outras nações como antes, uma vez que o Império Britânico tinha territórios em praticamente todos os continentes do mundo.

O deslocamento de militares também se fez necessário, seja para proteger as fronteiras dos territórios recém-adquiridos, seja para proteger os britânicos lá residentes de tentativas de independência e de revolta dos nativos. Não só tropas inglesas tiveram de se movimentar, mas tropas coloniais, formadas por nativos que apoiavam o domínio britânico, também foram deslocadas para outros territórios. (SAID, 1995; HOURANI, 1994; HOBSBAWM, 1988; GAY, 2001)

Com tantos ingleses fora de seu país de origem, em territórios com costumes e imaginários diferentes do seu, é natural que cartas e relatos de viagens tenham rapidamente chegado à Inglaterra. A profusão de estrangeiros de várias partes do mundo viajando para a Grã-Bretanha, seja como funcionários das indústrias, soldados coloniais ou assessores de funcionários ingleses, também serviu para despertar nos cidadãos das ilhas britânicas a curiosidade e o gosto pelo exótico, isto é, pelo diferente. Embora este gosto pelo exótico não tenha se refletido em uma aceitação da alteridade, pelo contrário tenha reforçado o imaginário colonizador e civilizador inglês²⁸, o mesmo teve grande reflexo nas artes, sobretudo na literatura.

Este interesse das artes, da literatura e do público consumidor inglês pelo exótico levou também impérios aliados da Inglaterra, como o Império Austríaco²⁹, a exportar, para as ilhas britânicas, em forma de jornais ou revistas, fatos e costumes exóticos dos seus domínios coloniais.

Foi através deste intercâmbio que a palavra *Vampire* (vampiro), entrou para o vocabulário inglês, vinda do Leste Europeu, então quase todo sob o domínio dos impérios húngaro e austríaco. (SUMMERS, 2005; BARBER, 1988; MCNALLY & FLORESCU, 1995; IDRICEANU & BARTLETT, 2007)

No entanto, não só a tendência ao exotismo dominava o arcabouço simbólico inglês da Era Vitoriana. Em sua coletânea *A Experiência Burguesa da Rainha Vitória à Freud*, Peter Gay (2001) afirma que a Era Vitoriana foi marcada pelo constante embate, no campo do imaginário e da cultura de massas, da mentalidade mágico-religiosa³⁰ contra a florescente ciência baseada em

²⁸ Said e Hobsbawm são autores que ressaltam a noção, pelos colonizadores, da inferioridade, em todas as esferas, dos colonizados. Os povos colonizados eram vistos como portadores de uma cultura inferior, costumes bárbaros e instituições políticas primitivas. Os colonizadores, portanto, se viam imbuídos de uma missão civilizatória, de levar a civilização e as práticas “civilizadas”, isto é, as práticas europeias para os povos dos territórios conquistados.

²⁹ Império Austro-Húngaro após o acordo entre as casas reais dos Habsburgos, em 1867 (HOBSBAWM, 1988)

³⁰ Segundo Mircea Eliade, Karen Armstrong e Jhon Sanford, caracteriza-se como “mentalidade mágico-religiosa” o

observações e experimentos.

Este conflito entre a mentalidade mágico-religiosa e a experimentação científica foi acirrado com a publicação, em 1859, de *A Origem das Espécies* de Charles Darwin. Jovem naturalista inglês chegou a conclusão de que todas as formas de vida surgem apenas à partir de outras pré-existentes e que a natureza, longe de ser uma utopia harmônica, é uma constante batalha onde apenas os animais e plantas mais adaptáveis, fortes e resistentes sobreviviam o bastante para se reproduzir e passar seu legado genético adiante.

Ao contrário do dogma religioso da época, a pesquisa de Darwin mostrava que os animais e plantas não tinham sido criados com a forma que possuíam, devido a alguma força sobrenatural, mas tinham evoluído de seres simples e frágeis a estruturas complexas, mediante um processo de seleção natural, via do qual os mais adaptáveis sobreviviam e os menos resistentes morriam sem deixar herdeiros.

Escandaloso em sua época, e ainda hoje provocador e controverso, *A Origem das Espécies* abriu espaço para vários outros contestadores da mentalidade mágico-religiosa. Segundo Peter Gay, a ideia da evolução e da seleção natural inspirou estudos tanto no campo da biologia quanto na política e na sociologia.³¹

A dicotomia entre a mentalidade mágico-religiosa e a mentalidade científica baseada em evidência teve seu auge na Era Vitoriana, principalmente como suporte à crença na superioridade do colonizador frente ao colonizado. No entanto, esta dicotomia ainda não foi e dificilmente será resolvida. Em pleno século XXI, ainda é comum encontrar exemplos de pensamento mágico-religioso em todas as partes do mundo, inclusive nas nações mais industrializadas e mais ligadas à ordem científica. Embora a ciência tenha trazido um novo parâmetro na interpretação dos fenômenos da natureza e um grande progresso tecnológico, a mentalidade mágico-religiosa persiste em todo o planeta.

Segundo Peter Gay, a discriminação, não só racial como também relativa à classe social

processo mental no qual uma cultura atribui, a todo fenômeno, uma intencionalidade, criando assim entidades mitológicas a fim de atribuir a elas esta intencionalidade. A chuva, por exemplo, para culturas que partilham desta mentalidade, não ocorre por um processo sistêmico no qual a água do solo evapora, forma nuvens e depois estas descem ao solo na forma de gotas de chuva. Para elas a chuva ocorre devido à vontade de algum ente sobrenatural, que faz com que ela ocorra. Fenômenos sociais também recebem interpretações similares. Se um povo caça ou planta, não é por seu gosto por aquele tipo de alimento nem por sua tradição cultural, mas sim por vontade de algum ente sobrenatural, que intencionalmente ensinou e/ou ordenou que aquele povo agisse daquela maneira, e não de outra.

³¹ As ideias de Darwin estariam no cerne da obra de Karl Marx, que pretendia dedicar ao naturalista britânico sua obra *O Capital*. (GAY, 2001). Para Marx, a seleção natural também influenciava na luta entre as classes sociais. Assim como os burgueses, mais adaptados ao capitalismo, haviam extinguido os nobres na Revolução Francesa, os proletários iriam extingui-los quando o sistema capitalista entrasse em crise. Outros autores do século XIX, como Herbert Spencer, Rudyard Kipling e James Fitzjames Stephen estenderam as ideias de Darwin para a sociologia. Eles afirmavam que, assim como existem espécies animais e vegetais mais adaptadas, fortes e resistentes, que dominam as outras, assim também seria não só com as nações, mas também com os seres humanos.

e descendência, constituiu, junto com o ideal de “masculinidade” e o conflito entre a ciência e a mentalidade mágico-religiosa, o pilar sobre o qual se construiu o imaginário da Era Vitoriana.

Para os ingleses do século XIX, assim como para os germânicos³², o ideal para o cidadão era o de um sujeito de boa descendência, aristocrático, ou pelo menos um burguês bem sucedido. Este cidadão vitoriano deveria ser, também, uma pessoa instruída, conhecedora e praticante tanto da tradição religiosa quanto da mais elevada ciência. No entanto, acima de tudo, este cidadão ideal deveria, segundo o autor, ser “ másculo”³³, independente de ser do gênero masculino ou feminino.

O ideal de “masculinidade” no século XIX é confuso e difícil de delimitar. Um cidadão másculo deveria ser honrado, casto, viril, impetuoso, devoto à pátria e à religião, corajoso, contido, intelectual e justo. Não deveria trapacear, mentir, acovardar-se ou perder a castidade e o autocontrole; deveria aceitar duelos, cortejar ou ser cortejado (no caso de uma mulher) de acordo com a tradição e a moral e obedecer à lei. (GAY, 2001)³⁴

Peter Gay afirma que, desta forma, a sociedade vitoriana providenciava e limitava a tendência agressiva humana dentro de padrões, regras e normas. Agressões, por exemplo, ficavam restritas a duelos com espadas ou pistolas, seja para reparar uma ofensa ou conquistar uma dama. Estes duelos, no entanto, eram regidos por um extenso conjunto de regras e proibições, que deveriam ser observadas cuidadosamente.

O mesmo acontecia no âmbito internacional. As guerras também eram regidas por diversas regras e leis e ignorá-las era sinal de falta de honra e também de falta de “masculinidade”; procedimento considerado regresso à barbárie típica dos povos inferiores. Mesmo em lutas contra estas raças consideradas “menores”, o ideal da masculinidade deveria ser respeitado.

Bradley Deane (2008), em artigo publicado na revista *Victorian Literature and Culture* da Universidade de Cambridge, afirma que nativos de colônias inglesas que, em suas culturas, possuíam comportamentos similares aos considerados pelos vitorianos como “másculos”, eram tidos em alta conta pelas autoridades britânicas. Embora não recebessem tratamento igual ao que recebiam os europeus “civilizados”, estes nativos eram tratados com mais respeito e regalias do que

³² Compreende-se como Germânicos os povos de língua derivada do idioma saxão e germano-saxão, como os povos da Áustria, da Polônia e dos diversos reinos que viriam a formar o que hoje é a Alemanha. (SUMMERS, 2005)

³³ O conceito de masculinidade referente aos cidadãos da Inglaterra Vitoriana é distinto do conceito de masculinidade que se tem em outros locais do mundo e em outras épocas; por este motivo, quando for feita referência ao conceito vitoriano de masculinidade, o mesmo será grifado entre aspas.

³⁴ Ser “ másculo”, entre os germânicos e anglo-saxões do século XIX, era não só uma obrigação moral como também um atestado de superioridade racial. As “raças inferiores” eram tidas como mentirosas, trapaceiras, devassas, primitivas e ignorantes, tudo o que um homem vitoriano ideal não deveria ser. (GAY, 2001; DEANE, 2008)

os demais, que não possuíam um comportamento “ másculo ”.³⁵

A falta de “ masculinidade ”, no contexto da Era Vitoriana, era visto, portanto, como um fator de preconceito e exclusão social. Simbolicamente, um dos pilares que separava o colonizador britânico do colonizado era o fato deste ser portador de uma cultura considerada como superior. A “ masculinidade ” vitoriana seria, portanto, a prova da superioridade do colonizador. Reduzido ao mesmo patamar do colonizado, como bárbaro, o cidadão inglês tinha, simbolicamente, cortados seus laços com a civilização.

Este imaginário vitoriano, estabelecido com base nas relações hierárquicas entre homens europeus másculos e civilizados e bárbaros primitivos dos “ cantos escuros da Terra ” (DEANE, 2008, p. 205), também se tornou evidente na literatura da época. Os romances vitorianos, tanto os textos de horror gótico quanto os livros de aventura e romance, traziam estas relações hierárquicas de uma sociedade extremamente estratificada.

Estes livros alcançaram imenso sucesso na Grã-Bretanha, principalmente devido às novas estratégias de publicação e vendagem. Como afirmam Chartier (1995) e Summers (2005), no século XIX, com a crescente mecanização das prensas, as obras literárias passaram a ter um preço cada vez mais acessível às camadas mais pobres da população. Enquanto nos séculos anteriores a venda destes produtos se restringia à classe letrada, com maiores recursos financeiros, no começo do século XIX estas obras experimentaram uma popularização expressiva.

Summers menciona que na Inglaterra se tornou comum a venda de livros, revistas e jornais nas ruas, em charutarias e em mercados populares, enquanto Chartier ressalta a importância dos vendedores ambulantes nesse processo.

Embora o analfabetismo ainda fosse comum na Inglaterra Vitoriana, sobretudo nas zonas rurais e entre as classes menos favorecidas financeiramente, havia o costume dos indivíduos letrados reunirem os analfabetos e lerem para estes. Alguns destes decoravam as linhas gerais da narrativa e a transmitiam adiante, improvisando e inventando as partes das quais não se recordassem. Com o preço cada vez mais reduzido dos impressos, é possível que muitos destes contadores de histórias iletrados adquirissem os livros de suas narrativas favoritas e os levassem consigo, a fim de corroborar suas apresentações. (SUMMERS, 2005; DARNTON, 1986; CHARTIER, 1995)

No entanto, para a cultura popular, com seu próprio arcabouço simbólico, muitas vezes

³⁵ Por sua vez, também ingleses considerados desprovidos desta “ masculinidade ” eram vítimas de preconceito e equiparados aos membros de outras etnias, considerados como bárbaros sem qualquer traço de civilização. Cecil Rhodes, magnata britânico da indústria de diamantes, que também lutou na guerra dos Bôers, foi vítima de tal preconceito, por usar métodos considerados “ desonrados ” na guerra. Sobre esta questão, Deane (2008, p. 205) ressalta: “ G. K. Chesterton (Gilbert Keith Chesterton foi um jornalista, escritor e filósofo do final do século XIX) denunciou Rhodes como nada mais do que um “ Sultão ”, que conquistou o “ Leste ” apenas para reforçar os primitivos valores “ Orientais ” de fatalismo e despotismo ”.

os livros e as narrativas eram recebidos de maneira completamente diversa do que era pretendido. Embora Chartier (1995, p.171) trate com mais atenção a cultura popular da França, é possível que os populares da Inglaterra também tenham recebido desta maneira as narrativas literárias.

[...] na sua recepção (evidentemente mais difícil de ser decifrada pelo historiador), estes conjuntos de textos eram frequentemente apreendidos e manipulados pelos seus leitores “populares” sem o menor respeito pelas intenções que direcionaram suas produção e distribuição. Ora os leitores transpunham para o registro do imaginário o que lhes era dado no registro utilitário, ora, inversamente, tomavam como descrições do real as ficções que lhes eram propostas.

Desta forma, mitos, lendas e costumes, oriundos de outras partes do mundo, sobretudo das numerosas colônias inglesas, ou criados como literatura ficcional, podem ter sido absorvidos pelos populares como descrições de uma realidade factual, enquanto narrativas de grandes heróis ou biografias podem ter sido interpretadas como mera ficção.

No entanto, este fenômeno não é observado no que diz respeito à figura do vampiro. Embora centenas de romances ingleses sobre estes seres tenham sido lançados em todo o século XIX, as diversas ações apotropaicas³⁶, descritas detalhadamente nas obras de ficção inglesas, destinadas a destruir ou proteger as pessoas contra vampiros, não parecem ter sido empregadas em nenhum local da Inglaterra.

Summers afirma que a figura do morto-vivo era comum na Inglaterra desde os tempos dos primeiros imigrantes celtas e que durante toda a Idade Média foram produzidos relatos de pessoas mortas, que teriam sido vistas junto aos vivos. Segundo Summers (2005, p.78):

Embora existam evidências de que o Vampiro não era totalmente desconhecido na Inglaterra durante o período Anglo-Saxão, as alusões a esta figura são acidentais e ocasionais, ao invés de diretas e detalhadas, como são as tradições folclóricas de outras nações.

A hematofagia não era então associada a estas aparições e a grande maioria delas se constituía de contatos com entidades transparentes e imateriais e não com cadáveres sólidos, como eram os vampiros do Leste Europeu.

As aparições fantasmagóricas usualmente eram relacionadas a corpos insepultos ou sepultados fora dos locais santificados pela Igreja³⁷; a destruição dos cadáveres não era vista como

³⁶ Apotropaicos: Ações ou medidas destinadas à prevenção e à proteção contra o sobrenatural ou contra seres sobrenaturais

³⁷ Tanto pela Igreja Católica quanto, posteriormente, pela Igreja Anglicana.

uma medida apotropaica para se eliminar a ameaça.

Ao contrário da cultura inglesa sobre mortos-vivos, mais relacionada ao uso dos mesmos na ficção, no Leste Europeu, sobretudo na região da atual Romênia (Tara Romanesca) e dos Bálcãs, a figura do morto-vivo sugeria, como símbolo, reações mais extremadas. (SUMMERS, 2005; BARBER 1988). O temor em relação a esses seres permeou o imaginário local, extrapolando posteriormente as fronteiras e alimentando distintas narrativas sobre outros seres míticos, daí a importância de perscrutar o imaginário sobre vampiros nessa região

O Imaginário sobre Vampiros no Leste Europeu

Como enfatizado por Laplantine e Trindade, o imaginário é o processo pelo qual se dá significação e se relaciona afetos a uma figura ou objeto, elevando-a a categoria de símbolo e efetivando-a no nível das relações sociais e visões de mundo que permitem uma aproximação com o real ou com a realidade³⁸.

Antônio Morás define também o imaginário como o conjunto destes símbolos, o que para Laplantine e Trindade³⁹ se constitui no conceito de simbólico. Todo símbolo produzido socialmente, isto é, em um contexto histórico e social, estaria circunscrito ao arcabouço simbólico denominado Imaginário. Para Morás, portanto, o conceito de imaginário não remete apenas à habilidade humana de transformar imagens em símbolos como também ao conjunto de símbolos criados e utilizados por dada cultura. Ambos concordam que os símbolos só se significam e só pertencem realmente a esta categoria se tem reflexos em práticas, costumes, relações sociais ou visões de mundo.

Laplantine e Trindade concordam sobre a existência de um imaginário literário/artístico, com suas próprias especificidades, ressaltando que o ato da leitura, do assistir e do admirar, se torna para o observador uma visão de mundo, ainda que ilusória e extremamente efêmera.

Nem folcloristas do século XIX, como Summers e Baring-Gould, nem historiadores atuais, como Gay, Deane, Barber, Mersey, McNally, Florescu, Idriceanu ou Bartlett, que se

³⁸ Como mencionado no início do capítulo, Laplantine e Trindade definem o “real” como o mundo interpretado a partir de ideias, símbolos, signos e imagens definidas por certo grupo ou por certa pessoa. A realidade é o conjunto factual que existe independentemente dos seres humanos. O real seria, portanto, uma representação da realidade.

³⁹ Embora Laplantine e Trindade façam distinção entre imaginário e simbólico, eles continuam utilizando, em sua obra, a palavra imaginário no sentido de simbólico, configurando um paradoxo que torna problemática sua definição do conceito.

dedicaram a pesquisar a cultura britânica ou o imaginário sobre vampiros, relatam efetivações deste imaginário na Grã-Bretanha. Essa perspectiva sugere que na Inglaterra a figura do vampiro se consolidou, particularmente, neste imaginário literário e era representado no real apenas como uma metáfora moralista sobre a superioridade anglo-saxã em relação aos dominados. Nestes romances, o vampiro era mostrado como um estrangeiro de algum dos “cantos escuros da Terra” (DEANE, 2008, p.205), moralmente e sexualmente depravado, sedutor de donzelas, covarde, desonrado e decadente, sem os traços de civilização ou “masculinidade” vitorianos. O herói, normalmente um rapaz vitoriano, “ másculo”, honrado e casto, antagonizava o vampiro e, com exceção das narrativas mais trágicas, vencia o duelo contra seu inimigo ao final do enredo.

Na região dos Bálcãs e da Tara Romanesca, no entanto, o imaginário sobre o vampiro não o percebia como um personagem literário ou como uma metáfora para povos inferiores. O vampiro era, e ainda é⁴⁰, temido como uma ameaça real à vida, à integridade física e à alma dos habitantes locais. Segundo Paul Barber (1988, p. 05):

Os europeus das primeiras décadas do século XVIII mostravam um grande interesse por assuntos vampírescos. A própria palavra “vampiro” foi introduzida na língua inglesa em 1734, de acordo com o ‘Oxford English Dictionary’, devido à publicação, principalmente na Alemanha, de vários livros sobre o assunto.

Podemos ver, claramente, que uma importante razão para este interesse foi a ‘Paz de Passarowitz⁴¹’ (1718), quando partes da Sérvia e da Wallaquia foram anexadas pela Áustria. Neste período, as forças de ocupação, que lá permaneceram até 1739, perceberam e relataram uma prática local peculiar, o costume de se exumar cadáveres e ‘matá-los’.

Embora no século XVIII a Inglaterra ainda não fosse uma potência colonial como seria no século seguinte, já ocupava territórios em várias partes do mundo e, nesse cenário, encontrava-se permeada pelo imaginário colonial e gosto pelo exótico.

Com as guerras napoleônicas e a aliança entre a Inglaterra e o Império Austríaco, o fluxo das publicações austríacas para as ilhas britânicas foi ampliado, ainda que não angariassem

⁴⁰ Ainda hoje é comum, nas zonas rurais da Romênia, a crença em vampiros e os esforços para encontrar e destruir tais criaturas. É frequente, em jornais do país, notícias sobre cadáveres que foram exumados, empalados, decapitados ou cremados pelos camponeses por serem suspeitos de vampirismo. Informações colhidas durante minha pesquisa naquele país dão conta que ainda é comum, na zona rural, crianças carregarem dentes de alho e cruces nos bolsos, a fim de espantar vampiros.

⁴¹ A Paz de Passarowitz foi um tratado assinado pelo Império Austríaco, o Império Otomano e a República de Veneza, em 1718, pelo qual as três potências militares repartiram o Leste Europeu entre si. Os austríacos receberam do Império Otomano a cidadela de Timisoara e a região da Wallaquia (localizada em parte da Tara Romanesca), juntamente com o norte da Sérvia e o norte da Bósnia, enquanto os turcos receberam em troca a Península do Peloponeso e a ilha de Creta, então em posse da República de Veneza. (OTETEA, 1970).

expressiva popularidade, uma vez que relativamente poucos leitores eram versados no idioma alemão. (SUMMERS, 2005; MCNALLY & FLORESCU, 1995, IDRICEANU & BARTLETT, 2007)

Barber (1988) apresenta em sua obra duas traduções de publicações germânicas desta época, que se tornam úteis para o melhor entendimento da influência do vampiro no imaginário do Leste Europeu. O primeiro tópico citado pelo autor (1988, p.06 -07) consiste na tradução de um documento do distrito de Gradisk, hoje parte da República da Sérvia, mas em 1725, anexado ao império Austríaco.⁴²

Depois que uma pessoa de nome Peter Plojojowitz morreu, dez semanas se passaram – ele vivia na vila de Kisilova, no distrito de Rahm – e ele foi enterrado, de acordo com os costumes Raetzianos. Após uma semana, foi revelado que, na mesma vila de Kisilova, nove pessoas, tanto velhos quanto jovens, morreram após vinte quatro horas sofrendo de uma doença misteriosa.

Todas estas pessoas disseram, em seu leito de morte, que o acima mencionado Plojojowitz, que havia morrido dez semanas atrás, apareceu-lhes enquanto estavam dormindo, pôs-se sobre seus corpos e mordeu-os, de forma que deveriam, portanto, se livrar do morto-vivo.

Outros testemunhos confirmaram a ação desta criatura, como o depoimento da viúva de Peter Plojojowitz, que citou ter sido visitada pelo falecido, que pediu seus opanki, sapatos, a fim de deixar a vila de Kisilova e se dirigir a outra.

Como tais seres (cujos aldeões chamam vampiros) possuem sinais facilmente identificáveis – cadáver não decomposto, com pele, unhas, cabelos e barba crescidos – a população decidiu, de forma unânime, abrir a tumba de Peter Plojojowitz e examinar seu corpo, a fim de determinar se os sinais acima mencionados se manifestavam. Devido a isso, vieram a mim e ao padre local, pedindo que estivéssemos presentes para tal exumação. Embora eu tivesse concordado com tal ação, os representantes dos populares exigiram minha presença, afirmando que, caso contrário, toda a população se mudaria do lugar, e a vila desapareceria, pois, devido a uma resolução de Belgrado – e isso já havia, supostamente, ocorrido no tempo da ocupação turca – todos poderiam logo perecer, vítimas de tal espírito maligno, e eles não queriam esperar que isso acontecesse.

Portanto, como eu não poderia segurar tais aldeões com decretos ou boas palavras, visitei a vila de Kisilova, junto com o padre de Gradisk, a fim de ver o cadáver, recém exumado, de Peter Plojojowitz, que, de acordo com as suspeitas dos populares, não apresentava o menor sinal de decomposição, nem mesmo o odor

⁴² Para o desenvolvimento do tema torna-se importante arrolar esta narrativa em sua completude.

desagradável que costuma emanar dos mortos, ao contrário, o corpo estava completamente fresco.

O cabelo e a barba – e mesmo as unhas, cujas velhas haviam caído – haviam crescido no morto. A pele velha havia descamado e caído, e uma nova e fresca havia nascido embaixo dela. A face, mãos, pés e o corpo estavam tão completos que não poderiam ter sido mais bem constituídos durante a vida. Não sem surpresa, vi sangue fresco na sua boca que, de acordo com os populares, ele havia sugado das pessoas que matou. Em resumo, estavam presentes todas as características que, como mencionado acima, os aldeões esperavam encontrar.

Após eu e o padre ter-mos visto o espetáculo, os populares ficaram cada vez mais incomodados. Com grande velocidade, eles afiaram uma estaca – a fim de perfurarem o cadáver com ela – e colocaram-na em seu coração, que, ao ser perfurado, não só jorrou grande quantidade de sangue fresco, que também saiu de seus ouvidos e boca, como também outras coisas selvagens (que eu abstenho de comentar) aconteceram. Finalmente, de acordo com seu costume, eles cremaram o cadáver acima mencionado, ‘in hoc casu’, até as cinzas. Assim eu informo a Administração, e, ao mesmo tempo desejo pedir, obedientemente e humildemente, que, se algum mal entendido se originar deste fato, que seja atribuído não à mim, mas à turba de populares, que estavam com muito medo.

Provedor Imperial, Distrito de Gradisk

Além deste documento a respeito do vampiro Peter Plogojowitz, Barber (1988, p. 16 – 18) apresenta outro relato a respeito de vampiros: a tradução do estudo investigativo *Visum et Repertum*, feito por médicos de um regimento de infantaria austríaco, no vilarejo de Medvegia, hoje localizado na Sérvia, à respeito de uma “infestação” de vampiros.

Visum et Repertum

Depois que foi reportado que, na vila de Medvegia, os chamados vampiros haviam matado grande número de pessoas, sugando-lhes o sangue, fui mandado, por um alto decreto do Honrável Supremo Comando local, para investigar estes fatos, junto com oficiais designados para este propósito e dois oficiais médicos subordinados ao meu comando, para me apresentar ao capitão da Companhia Stallath de haiduks⁴³, Gorschiz Hadnack, o bariactar⁴⁴ e mais velho

⁴³ Haiduk (*Hajduk* em sérvio, *Haiduc* em romeno): unidade de infantaria do exército polonês e austríaco do século XVIII e XIX. Constituída por soldados de infantaria ligeira, armados com arcabuzes, machados e sabres. Eram normalmente empregados como guardas de fronteira ou milícias para proteger vilarejos rurais. Durante a ocupação turca, o termo passou a se referir a guerrilheiros e tropas de resistência. Com o tempo passou a ser aplicado também a bandoleiros e saqueadores, sobretudo os que usavam do crime como meio de auxiliar suas vilas, distribuindo o

haiduk da vila.

Como segue o relato: a cinco anos atrás, um haiduk local de nome Arnold Paole quebrou o pescoço ao cair de uma carroça. Este homem revelou, antes do acidente, que, perto de Gossowa, na Sérvia Turca, foi mordido por um vampiro, mas procurou evitar a transformação, comendo da terra da sepultura do vampiro e se banhando em seu sangue. Por volta de vinte ou trinta dias após o enterro, algumas pessoas disseram ter sido atacadas pelo mesmo Arnold Paole, e de fato, quatro destas pessoas foram mortas por ele.

Para acabar com esse mal, eles exumaram Arnold Paole quarenta dias depois de sua morte – e segundo relatos de Hadnack, que esteve presente em tal evento, eles encontraram o cadáver completo e sem sinais de decomposição. Sangue fresco saía de sua boca, nariz, orelhas e olhos, e suas roupas estavam ensanguentadas, e o caixão havia se transformado em uma piscina de sangue. As suas velhas unhas, assim como sua pele, haviam caído, e sido substituídas por novas.

Assim que viram que ele era um vampiro, transpassaram-no com uma estaca no coração, de acordo com o costume, e então ouviram o cadáver lançar um uivo sanguinolento ao ser perfurado. No mesmo dia o corpo foi cremado até só sobraarem as cinzas, e estas foram atiradas de volta na sepultura.

As mesmas pessoas que fizeram isso, dizendo que aqueles que foram atacados e mortos pelo vampiro se tornariam vampiros também, exumaram as quatro vítimas de Paole e as submeteram ao mesmo tratamento.

Foi dito também que Arnold Paole atacou não só pessoas, mas também o gado, sugando-lhes o sangue. E como as pessoas da vila comeram da carne do gado, logo os ataques de vampiros voltariam a acontecer. Após um período de três meses, dezessete pessoas, jovens e idosas, morreram, mesmo sem possuir nenhuma doença prévia, em dois ou três dias.

Além disso, o haiduk de nome Jowiza mencionou que sua filha adotiva, de nome Stanacka, havia se deitado quinze dias atrás, saudável e forte, mas havia acordado à meia-noite, chorando muito, dizendo ter sido atacada pelo filho de um haiduk, de nome Milloe, que havia morrido nove semanas atrás. Depois do ocorrido ela começou a sentir fortes dores no peito, vindo a falecer após três dias de sofrimento contínuo.

Diante de tal caso, eu e minha equipe nos dirigimos ao cemitério local, na companhia dos mais velhos haiduks do vilarejo, a fim de abrir as sepulturas

produto dos roubos entre os camponeses mais necessitados. (OTETEA, 1970)

⁴⁴ Bariactar: porta-estandarte, título honorífico dado a oficiais do exército.

suspeitas e examinar os corpos, que depois foram dissecados. Nós encontramos:

1.

Uma mulher de nome Stana, vinte anos de idade, que morreu após o parto, dois meses atrás (três na contagem de Horst), após ficar três dias doente. Foi dito que ela se banhava no sangue de um vampiro juntamente com a criança – que morreu logo depois de nascer, e que por causa da incompetência do coveiro, teve o cadáver quase todo devorado por cães – e por causa disso poderiam se tornar vampiros. Ela estava completa e sem sinais de decomposição. Após a abertura do corpo, foi encontrado, na cavidade peitoral uma grande quantidade de sangue extravascular. Nos vasos, tanto nas artérias quanto nas veias, e nos ventrículos, não foi encontrado, como seria normal, sangue coagulado, e as vísceras, isto é, o pulmão, fígado, estômago, rins e intestinos, estavam frescas, como em uma pessoa saudável. O útero estava muito inchado e bastante inflamado na parte externa, embora a placenta estivesse no lugar, mesmo estando apodrecida. A pele de suas mãos e pés, juntamente com as unhas, haviam caído, e sido substituídas por novas. As novas unhas estavam bastante longas, e a nova pele era fresca e vívida.

2.

Uma mulher de nome Miliza (sessenta anos de idade), que havia morrido depois de passar três meses doente e havia sido enterrada noventa dias atrás. Em seu peito foi encontrada grande quantidade de sangue líquido, e suas vísceras, como no caso mencionado anteriormente, estavam em ótimas condições. Durante a dissecação, todos os haiduks se maravilharam em afirmar como ela parecia saudável e vívida, mesmo tendo sido, em vida, uma pessoa de aparência frágil e doente. Todos também comentaram como ela parecia gorda, mesmo tendo sido muito magra em vida. Eles também disseram que ela havia se tornado vampira por ter comido carne das ovelhas mortas pelo vampiro Arnold Paole.

3.

Uma criança de oito dias de vida, que estava enterrada por noventa dias, também em condição similar de vampirismo.

4.

O filho de um haiduk, dezesseis anos, tendo ficado enterrado por nove semanas, após ter morrido depois de três dias doente. Estava como os outros vampiros.

5.

Joachim, também filho de um haiduk, dezessete anos, morreu após três dias doente. Foi enterrado a oito semanas e quatro dias, e, quando dissecado, se mostrou na mesma condição que os anteriores.

6.

Uma mulher de nome Ruscha, que morreu após dez dias doente, e foi enterrada a

seis semanas. Nesta não havia sangue somente na caixa torácica como também no abdômen. A mesma coisa aconteceu com sua filha, de dezoito anos, morta a cinco semanas e enterrada junto da mãe.

7.

Não mais que uma garota de dez anos, falecida a dois meses. Cadáver nas mesmas condições, completo, sem sinais de decomposição, e com muito sangue líquido na caixa torácica.

8.

Mulher de Hadnack, enterrada junto com a filha. Ela havia morrido á sete meses, e sua filha – de oito semanas de idade – vinte e um dias atrás. Os dois corpos estavam completamente decompostos, embora a terra e as sepulturas fossem idênticas às dos vampiros enterrados nas proximidades.

9.

Um servo do quartel de haiduks local, de nome Rhade, vinte e três anos de idade. Morreu após três longos meses doente, e após cinco semanas do enterro, encontrava-se completamente decomposto.

10.

A mulher de outro bariactar, com a filha, enterradas à cinco semanas atrás, também completamente decompostas.

11.

With Stanche, um haiduk de sessenta anos, morto à seis semanas atrás. Notei grande quantidade de sangue líquido em sua caixa torácica, e também no seu estômago. O cadáver também estava na, então chamada, ‘condição de vampirismo’.

12.

Milloe, um haiduk, vinte e cinco anos de idade. Enterrado a seis semanas, também nas condições de vampirismo mencionadas acima.

13.

Stanoicka [sic], a esposa de um haiduk, vinte anos de idade, morreu após três dias doente, e foi enterrada a dezoito dias atrás. Na dissecação, encontrei-a com uma cor de pele avermelhada. Como eu mencionei anteriormente, ela foi mordida, à meia-noite, por Milloe, o filho de um haiduk, e foi possível ver, sob a orelha direita, uma marca azulada de mordida, de aproximadamente uma polegada. Quando foi retirada da cova, uma grande quantidade de sangue escapou do nariz dela. Na dissecação encontrei uma grande quantidade de sangue líquido e fresco no tórax e abdômen. As vísceras estavam em perfeitas condições, frescas e saudáveis. A epiderme de todo o corpo, assim como as unhas dos pés e das mãos estavam em perfeito estado, vívidas e sem sinais de decomposição.

Depois de examinados, os cadáveres foram decapitados por ciganos

locais, e então queimados junto com os corpos, cujas cinzas foram jogadas no rio Morava. Os corpos decompostos foram devolvidos a suas covas.

Eu atesto junto com meus auxiliares oficiais médicos assistentes. ‘actum ut supra’.

- Johannes Fluchinger, Oficial do Regimento Médico da Companhia de Infantaria do Honorável Bariactar Fürstenbusch.

-J. H. Sigel, Oficial Médico do Honorável Regimento Morall.

-Johann Friedrich Baumgarten, Oficial do Regimento Médico da Companhia de Infantaria do Honorável Bariactar Fürstenbusch.

O acima assinado atesta que, juntamente com o Regimento Médico da Companhia de Infantaria do Honorável Bariactar Fürstenbusch, atenderam o caso de vampiros – na companhia dos auxiliares oficiais médicos que assinaram com ele – e em todas as ações tomaram medidas em favor da verdade, examinando e observando em sua própria presença. Em confirmação está nossa assinatura de próprio punho. Belgrado, 26 de Janeiro de 1732.

-Büttener, tenente coronel do Honorável Regimento Alexandrino.

-J.H. von Lindenfels, oficial do Honorável Regimento Alexandrino.

Nestes dois documentos, traduzidos por Paul Barber, é possível perceber como o vampiro se inseria no imaginário da cultura popular eslavônica do Leste Europeu. Também permite observar os conflitos entre a cultura popular e a cultura erudita dos dominantes, no caso dos colonizadores austríacos.

O primeiro documento, referente ao caso do vampiro Peter Plogojowitz, segundo Summers e Barber, trata-se de uma carta escrita pelo provedor imperial do distrito de Gradisk⁴⁵, endereçada a seus superiores. Os autores relatam que a carta foi publicada no periódico francês *Lettres Juives* de 1728 e traduzida para o inglês na revista *The Jewish Spy*, de 1729. Summers relata em sua obra a tradução inglesa do texto feita pela mesma revista, enquanto Barber traduz novamente o original em alemão para o inglês.

O segundo documento, *Visum et Repertum*, trata-se de um boletim médico dos oficiais de infantaria designados para analisar a suposta infestação de vampiros, que teria tomado conta do vilarejo de Medvegia. Summers traduz para inglês a versão em latim do documento, publicada em 07 de janeiro de 1732 pelo papa Benedito XIII. Barber traduz para o inglês a versão em alemão publicada em Nuremberg, em 1732, presente na antologia *Von denen Vampiren oder*

⁴⁵ Segundo Summers, que cita o mesmo documento, um alto oficial austríaco, cujo nome é desconhecido. (SUMMERS, 2005)

Menschensaugern, de Sturm e Völker.⁴⁶

No caso de Peter Plogojowitz, o provedor imperial de Gradisk, por ser austríaco, certamente não compartilhava do mesmo imaginário que os camponeses sérvios sob sua administração. Em sua carta é possível observar o estranhamento com que ele relata o incidente com o suposto vampiro na vila de Kisilova. Ele inicialmente menciona o ocorrido, com a morte de Plogojowitz e as mortes que se sucederam e então afirma ter sido procurado pelos aldeões para assistir à execução do vampiro.

É curioso os camponeses exigirem a presença do provedor imperial em pessoa. O mesmo relata que, apesar de ter concordado com a execução do cadáver e de não ter se oposto à manifestação deste costume por parte dos sérvios, foi forçado a comparecer pessoalmente ao evento. Nesse sentido, uma informação é ilustrativa para desvelar o relacionamento entre os dominados, no caso os aldeões sérvios, e os dominantes.

Os camponeses que contactaram o provedor imperial ameaçavam abandonar a vila e mencionaram que isso acontecera na época do domínio turco. No período anterior à Paz de Passarowitz, toda a região sérvia estava sob domínio turco. Com esta ameaça, os camponeses não esclareceram o que realmente aconteceu nesta época. Teriam acontecido outros casos de vampiros? Teriam sido os camponeses obrigados a abandonar o vilarejo por causa dos vampiros? Teriam eles chantageado, da mesma forma, o antigo responsável turco para que comparecesse à execução de um vampiro? Teria este aceito, ou não a exigência? Para melhor analisar esta passagem, é necessário compreender como os turcos lidavam com os povos sob seu domínio.

Hourani (1994) afirma que o Império Otomano era extremamente militarizado e que suas forças armadas respaldavam-se fundamentalmente no uso de armas de fogo, cavalaria, infantaria e no domínio naval do Oceano Índico. Tanto o exército quanto a esquadra otomana se baseavam na estratégia da superioridade tecnológica e, até o século XVI, estiveram à frente das nações europeias em questão de tecnologia bélica. No século XVII, no entanto, o Império Otomano começou a perder a vanguarda da tecnologia bélica para as nações europeias, passando a se sustentar na superioridade numérica.

Mesmo antes, como é possível perceber na Conquista de Constantinopla, em 1453, e na guerra entre o sultão Mehmed II e Vlad Tepes Drácula, em 1462⁴⁷, a expansão turca já se baseava

⁴⁶ As versões dos dois documentos, apresentadas por Barber, são traduções do autor feitas diretamente do original em alemão, língua na qual foram escritas, enquanto as versões apresentadas por Summers são traduções de outras traduções; devido a isto, foram citadas as versões de Barber, por serem supostamente mais fiéis ao original. Ambas as versões dos documentos, no entanto, são praticamente idênticos, sem diferenças dignas de nota.

⁴⁷ Nestas duas guerras, no século XV, o sultão Mehmed II convocou exércitos numerosos contra seus inimigos. O historiador inglês, Daniel Mersey, menciona que, para tentar tomar a Wallaquia, então sob o governo do Voivoda Vlad Tepes Drácula, o sultão reuniu um exército de 250.000 soldados, cada um deles levando consigo seu séquito pessoal de escravos guerreiros, escudeiros e auxiliares, totalizando mais de quatro milhões de combatentes. Fontes

mais em números de soldados do que em estratégias requintadas.⁴⁸

A sociedade sob domínio otomano se dividia em duas classes: os *asker* (literalmente “militares”), altos funcionários, militares e empreendedores turcos; e os *reaya* (literalmente “rebanho”), os povos sob domínio otomano e também os otomanos que não detinham nenhuma patente militar e não pertenciam aos altos escalões do governo. Segundo Hourani (1994; p. 228):

Num certo nível, porém, não se podia manter a ordem nem coletar impostos sem a colaboração do “reaya”. O soberano e seus “asker” viam o “reaya” não como um conjunto de indivíduos com quem se tratava diretamente, mas antes como vários grupos (em turco, “taife” ou “cemaat”). Se se tinha de tratar separadamente com uma determinada categoria de súditos, para fins de impostos ou para outros serviços de Estado, eles eram encarados como uma unidade e um deles era reconhecido como intermediário, por meio do qual o governo podia tratar a unidade como um todo.

O mesmo autor afirma que, do século XVII em diante, a cobrança de impostos passou a ser feita por meio de fazendas fiscais hereditárias, nas quais uma família de *asker* coletava os impostos, deduzia sua comissão e então enviava ao sultão os valores coletados. Abandonar uma aldeia, como ameaçaram os camponeses sérvios no documento do caso Peter Plogojowitz, na época do domínio turco, retiraria a mesma da área de fazenda fiscal do *asker*, diminuindo o rendimento deste e de sua família, dependentes dos impostos coletados.

Obviamente o Império Austríaco não havia negociado parte da sérvia com o Império Otomano apenas para manter os cristãos sérvios fora do domínio dos turcos muçulmanos. A autoridade imperial dos Habsburgos também necessitava dos impostos coletados em suas possessões no Leste Europeu e a dissolução de uma vila afetaria a cobrança local de impostos.

Embora o imperador austríaco possivelmente não fosse afetado por esta mudança, afinal os cidadãos de Kisilova ainda continuariam vivendo dentro das fronteiras do império, o provedor imperial, provavelmente responsável pela cobrança de impostos ou pela administração dos mesmos, seria prejudicado.

romenas também confirmam o número extremamente alto de guerreiros levados pelo sultão às planícies da Wallaquia. (MERSEY, 2005; STOIAN, 1989; TREPTOW, 1991; STAVARUS, 1978; DIACONU, 1995; STEFANESCU, 1976; TODERASCU, 1988; OTETEA, 1970)

⁴⁸ A fim de manter a máquina militar turca em funcionamento, o Império Otomano instituía centenas de impostos diferentes sobre os territórios conquistados. Hourani (1994) afirma que havia três classes de impostos: os impostos sobre a produção agropecuária, normalmente cobrados em porcentagens sobre esta produção; os impostos sobre atividades urbanas, cobrados nos mercados, templos, lojas, banhos públicos e quaisquer outras atividades similares; e a *jizya*, o imposto cobrado dos não-muçulmanos, que podia ser cobrado tanto em ouro quanto em recrutas para o exército otomano.

No entanto, uma dúvida permanece. Qual a necessidade da presença do provedor imperial ou do *asker* otomano (como os aldeões afirmam que já havia acontecido na época do domínio turco, sugerindo que este “algo” fosse referente a uma epidemia de vampiros) na execução de um vampiro?

Tanto o oficial austríaco quanto o otomano possivelmente não compartilhavam, com os cidadãos sérvios, da crença em vampiros. Também não é perceptível que tivessem qualquer habilidade mágica ou sobrenatural que pudesse ser usada contra este ser. Eram estrangeiros, imbuídos de outra mentalidade e de outra cultura; acima de tudo, indivíduos que representavam o poder hegemônico e dominante, o grupo que dominava os camponeses sérvios, recolhendo impostos e recrutando seus jovens para servir em guerras que não eram suas.

Dá-se então uma inversão na situação de dominação. Perante aquela convocação, o dominante, seja ele austríaco ou otomano, perdia parcialmente sua posição. Os dominados faziam uma execução, iriam imbuir-se do poder da vida e da morte, normalmente atribuído ao dominador, e aniquilariam uma ameaça sobrenatural, muito além das forças e dos conhecimentos dos dominadores, e para isso exigiam a presença de um representante destes, a fim de fazer, na prática, uma demonstração de sua independência e de sua superioridade simbólica.

Embora os austríacos ou turcos se dissessem dominantes e cobrassem impostos, para os camponeses estes não exerciam todo o poder que acreditavam. Apenas eles, os populares sérvios, eram capazes de lidar com a maior ameaça que lhes havia aparecido, o ataque de uma entidade sobrenatural que ameaçava não só sua vila, mas toda a região, uma vez que fica claro que o vampiro teria voltado para casa em busca de seus sapatos, para poder sair pelas estradas e atacar outras vilas.

Os janízaros otomanos e os haiduks austríacos não tinham, enfim, poder para lidar com tal ameaça; seus representantes deviam, então, comparecer e assistir, impotentes, os camponeses sérvios, tidos como mera fonte de impostos (“rebanho”, como eram chamados pelos turcos), livrarem a região de uma ameaça que os dominadores se viam incapazes de combater, ainda que no campo simbólico.

Sem a presença do provedor imperial, peça fundamental para este ritual de humilhação do poderoso, os aldeões simplesmente dariam as costas, fariam suas malas e se mudariam para outro lugar qualquer, se preservando do perigo representado pelo vampiro, e deixando a região a mercê da criatura, ameaça esta que os dominantes não conseguiriam conter.

Com o oficial austríaco na vila, os camponeses, conforme relatado na carta deste, deram início ao rito de execução do vampiro. Inicialmente, ao exumarem o cadáver, os aldeões o examinam em busca de sinais de sua morte-vida vampírica. Provavelmente o oficial participou atentamente, uma vez que relata com detalhes a aparência do cadáver. Apesar de não ser incomum o

estado em que o cadáver se encontrava⁴⁹, no imaginário dos aldeões as características apresentadas pelo defunto eram, obviamente vampírescas.

Assim, temos o vampiro como um símbolo. Na esfera da realidade, o mesmo é apenas um cadáver, mas os aldeões sérvios, imbuídos de todo um imaginário e uma mentalidade mágico-religiosa, atribuem a ele características que não são corroboradas pela observação. Diante daquele corpo, os aldeões sentem incômodo e temor, e estes sentimentos os levam a se mobilizar a fim de, através de medidas simbólicas, como a empalação com uma estaca, exterminar a ameaça.

Na mentalidade mágico-religiosa dos aldeões sérvios da vila de Kisilova, o cadáver não se encontrava naquele estado devido a um processo no qual sua decomposição foi atrasada pelo frio ou por características do solo. O cadáver apresentaria uma nova pele, novas unhas e sangue nos lábios devido a uma característica sobrenatural. O próprio cadáver teria sugado o sangue das pessoas do vilarejo, por isso havia sangue em sua boca. O próprio Deus cristão, teria amaldiçoado o cadáver e por isso ele, ao invés de rapidamente se decompor, estaria se regenerando, adquirindo nova pele e novas unhas, seus cabelos e barba estariam crescendo e durante a noite ele abandonaria a sepultura para sugar o sangue dos vivos e para visitar sua viúva.

A mentalidade mágico-religiosa alimentava o medo e o receio, transformando o que seria um cadáver comum em um símbolo extremamente forte, capaz não só de mobilizar toda a vila como também de afetar as relações sociais entre os camponeses e os colonizadores austríacos.

No documento apresentado por Barber, o medo do vampiro acaba por transtornar os camponeses sérvios, a tal ponto que estes estão dispostos a tomar medidas extremas, como abandonar seus lares e até mesmo investirem recursos importantes para a sobrevivência⁵⁰, apenas para se verem livres da ameaça que este ser representa.

⁴⁹ Barber (1988) faz uma extensa pesquisa no campo da medicina legal, relatando como ocorre o processo de decomposição ou preservação de cadáveres e os fatores que podem ou não interferir. A forma normalmente indicada no folclore do Leste Europeu para se identificar um vampiro remete a processos incompletos de decomposição, comuns em climas frios. Devido ao resfriamento do solo, a decomposição acontece de forma mais lenta e estágios que, em outras condições climáticas, poderiam ocorrer em espaços de dias ou horas, acabam levando várias semanas ou até mesmo meses e anos para ocorrer. No período logo após a morte, os microrganismos presentes no cadáver começam a se reproduzir, produzindo grandes quantidades de gás metano, que faz o corpo parecer inchado. O gás também rompe os vasos sanguíneos e impulsiona o sangue para as extremidades do cadáver, fazendo o mesmo sangrar por todos os orifícios do corpo.

Ao mesmo tempo, o inchaço do corpo rompe a epiderme, camada mais externa da pele, que descama e se abre, deixando à mostra camadas mais interiores da mesma pele, dando a impressão que o cadáver está “trocando de pele”, como fazem as serpentes. Esta descamação também leva à queda das unhas, expondo a matriz das mesmas, que, solidificada pelo frio, pode aparentar ser uma “nova unha” em formação. A descamação da pele também expõe com maior profundidade as raízes dos cabelos, podendo sugerir que os mesmos estão mais compridos do que o normal.

Portanto, segundo Barber, o vampiro do folclore do Leste Europeu não é nada mais do que um cadáver que, sob certas circunstâncias, tem sua decomposição atrasada, mas que no imaginário local, assume outras significações e recebe diferentes afetos, tornando-se receptáculo de medo e temor por parte da população local.

⁵⁰ Barber assinala que o processo de cremação de cadáveres demandava uma quantidade imensa de lenha e óleo, podendo durar horas, e também necessitava de observação constante para que a pira funerária não se apagasse. Nas regiões frias do Leste Europeu, tais recursos, sobretudo lenha, eram vitais para a sobrevivência ao rigoroso inverno dos Bálcãs. (BARBER, 1988)

Quanto ao segundo documento, intitulado *Visum et Repertum*, trata-se de um relatório do Regimento Médico da Companhia de Infantaria do Honorável Bariactar Fürstenbusch, relativo ao atendimento da vila de Medvegia, no que se refere a uma epidemia de vampirismo. Embora o documento não seja explícito, não é difícil descobrir a causa da visita do Regimento Médico do exército austríaco ao vilarejo. Entre as vítimas dos vampiros encontravam-se filhos, servos e mulheres de militares.

Os haiduks, por serem tropas mais especializadas em ações de guerrilha, eram comumente recrutados entre os milicianos locais; portanto, eram unidades de infantaria mistas, nas quais serviam tanto austríacos e húngaros quanto sérvios, croatas, romenos e outros povos sob domínio da casa real dos Habsburgo (OTETEA, 1970). Portanto, é possível que houvesse tanto haiduks de origem sérvia, que compartilhassem do imaginário sobre vampiros com os aldeões locais, quanto soldados austríacos, para os quais o vampiro era um ente estranho, e as mortes poderiam ser explicadas pela medicina de seu império.

Os oficiais médicos que produziram o relatório *Visum et Repertum* não parecem ter tido nenhuma intenção de intervir no caso dos vampiros. Sua conduta de ouvir os aldeões e examinar os cadáveres parece ter sido mais voltada para a pesquisa de alguma possível doença infecciosa ou intoxicação exógena do que para um estudo sobre vampiros. Não tendo encontrado nada, os oficiais simplesmente relataram as condições dos cadáveres, o que foi feito pelos camponeses e qual a origem que eles atribuíram à ocorrência. Na tradução de Barber e na versão idêntica, apresentada por Summers, não há nenhum relato sobre qualquer medida preventiva ou terapêutica aplicada pelos oficiais na comunidade de Medvegia.

Também não é explicitado se os oficiais médicos foram intimados a visitar Medvegia da mesma forma que o provedor imperial de Gradisk foi intimado a visitar Kisilova. Há também a possibilidade de os aldeões terem exigido a presença destes oficiais e o exame dos cadáveres para obter uma confirmação científica de que havia algo errado com os mesmos.

No entanto, devido à quantidade de pessoas, vítimas dos vampiros, serem relacionadas aos haiduks, é provável que o exército austríaco tenha enviado os oficiais médicos a fim de ter certeza de que estas pessoas não haviam sido vítimas de algum tipo de violência por parte de cidadãos contrários ao domínio dos Habsburgo na região. Pode ser observado, no documento, a menção a uma ordem de oficiais superiores para que o corpo médico visitasse Medvegia e também é ilustrativa a descrição detalhada da situação dos cadáveres, inclusive a referência ao corpo de Stanacka (também mencionada com o nome “Stanoicka”), a única dentre as vítimas do vampiro que apresentava um ferimento, no caso uma marca azulada de mordida no pescoço.

Independentemente dos oficiais médicos estarem ou não procurando marcas de violência nas vítimas do vampiro Arnold Paole, é possível observar, no relatório produzido pela visita dos

mesmos, as mesmas características vampirescas que aparecem na carta do provedor imperial de Gradisk.

A não decomposição dos corpos é a característica mais apontada pelos oficiais, embora no caso da mulher Stana também seja citada a descamação da pele e o alongamento das unhas.

Embora seja um processo natural⁵¹, a não decomposição dos cadáveres, no Leste Europeu, acabou por se tornar a principal característica pela qual se podia identificar o corpo de um vampiro. É possível observar, no documento, que mesmo os corpos que não apresentavam qualquer outra característica, a não ser a não decomposição, também tiveram o mesmo fim dos demais.

O método que os cidadãos de Medvegia utilizaram para exterminar os vampiros difere um pouco do utilizado pelos camponeses de Kisilova. No vilarejo do primeiro documento, o cadáver com sinais de vampirismo foi empalado por uma estaca e depois queimado em sua própria sepultura; já no segundo documento, os sérvios empregaram ciganos locais para decapitar os cadáveres, depois os cremaram e então atiraram as cinzas no rio.

Barber e Summers concordam que esses métodos eram amplamente utilizados e ainda hoje o são, para exterminar cadáveres suspeitos de vampirismo. Segundo Barber, as práticas de empalamento, decapitação, cremação e depósito em corpos de água, como rios e lagos, remetem a rituais funerários ancestrais, praticados no Leste Europeu durante e anteriormente à dominação romana e à migração dos hunos. (BARBER, 1988)

Estes costumes teriam derivado de medidas práticas para manter os cadáveres em suas covas até a completa decomposição dos mesmos⁵². Ao contrário do que acontecia na Europa Ocidental, a

⁵¹ Barber ressalta que há, basicamente, duas maneiras de um corpo se conservar naturalmente e não sofrer completamente o processo de decomposição, a mumificação e a saponificação.

A mumificação acontece quando o cadáver perde grande quantidade de líquidos em um curto espaço de tempo, logo após a morte. Em regiões muito quentes, como os desertos, ou muito frias, como em montanhas, este processo é muito comum, devido à evaporação ou solidificação dos líquidos do corpo humano. Com pouco ou nenhum líquido no qual se reproduzir, os microrganismos responsáveis pela decomposição morrem ou ficam inertes, e organismos externos, como larvas de insetos, por não encontrarem ambiente propício para a alimentação ou metamorfose, não se manifestam, assegurando assim a permanência do corpo em um estado similar ao que possuía ao falecer.

De maneira inversa, a saponificação ocorre quando o cadáver entra em contato com ambientes muito alcalinos, como pântanos e solos com constituição calcária. Quando isso ocorre, o PH cáustico reage com a gordura humana, transformando os tecidos em uma substância rígida similar ao sabão. Com isso os organismos responsáveis pela decomposição não conseguem agir e o corpo fica preservado, também de maneira muito fiel ao que era em vida. (BARBER, 1988)

⁵² Barber argumenta que, nos solos frios do norte da Europa e nos pântanos e planícies alagáveis do Leste Europeu, havia a dificuldade de escavar uma cova suficientemente profunda para abrigar o cadáver. Em covas rasas, animais ou fenômenos da natureza, como chuvas, ventanias e terremotos, poderiam expor os defuntos com muita facilidade, e até mesmo reações naturais do organismo em decomposição, como o aumento no volume corporal do morto devido aos gases produzidos pelo processo de putrefação, poderiam desenterrar os corpos.

Entre os germano-saxões, seria costume, segundo o autor, martelar estacas ou lanças nos corpos de cadáveres enterrados em locais onde não era possível escavar covas suficientemente profundas. Também seria comum enterrar os mortos com espadas, foices ou outros instrumentos cortantes próximos do abdômen ou pescoço, a fim de perfurarem ou cortarem o cadáver quando este viesse a inchar devido à produção de gases dentro de seus corpos.

A cremação, segundo o mesmo autor, teria tido seu auge na antiga Grécia e depois persistido durante o Império Romano, e embora fosse mais lenta, dispendiosa e difícil de realizar, a cremação era prática, pois resolvia o problema de espaço nos cemitérios e garantia que o cadáver não fosse exposto por animais ou intempéries.

decomposição do corpo era vista como essencial para a libertação da alma rumo à vida após a morte.

Enquanto na Europa Ocidental corpos incorruptos eram vistos como pertencentes a santos, símbolos da pureza dos mesmos, no oriente europeu a questão se invertia. Como mencionado anteriormente, os católicos ortodoxos acreditavam que era necessário o cadáver ser reduzido a ossos para que a alma pudesse rumar para seu destino pós morte. Enquanto a completa decomposição do cadáver não acontecia, a alma se encontraria aprisionada no mundo dos vivos, e, no caso de corpos incorruptos, poderia voltar a controlar o defunto e passar a atacar os vivos. (BARBER, 1988; IDRICEANU & BARTLETT, 2007; SUMMERS, 2005).

Á partir destes documentos apresentados por Summers e Barber, é possível vislumbrar como o vampiro era visto pela cultura popular do Leste Europeu, sobretudo pela cultura popular sérvia do século XVIII, embora Summers afirme que não há grandes mudanças no que se refere aos costumes romenos, croatas, kosovares e de outros povos dos Bálcãs no que se refere à crença e ao combate aos vampiros. Este autor ainda afirma que a cultura popular grega, eslava e bizantina também tratava os vampiros basicamente da mesma forma.

Para os povos do Leste Europeu, principalmente para os povos ortodoxos, o vampiro era um cadáver animado pelo espírito do morto, preso ao mundo dos vivos pela não-decomposição de seu corpo. Este cadáver tinha a necessidade de se alimentar de sangue dos seres vivos, os quais, ao serem mordidos, ficavam infectados e poderiam vir a se tornar vampiros também.

O método de combate ao vampiro consistia, basicamente, em inutilizar o cadáver, para que este não pudesse voltar a atacar os vivos. A cremação era o método considerado mais eficaz, pois não deixava o defunto em condições de atuar de qualquer maneira no mundo dos vivos. Se fosse feita corretamente, a cremação reduzia os corpos a cinzas, vistas como inofensivas por estes povos.

Outros métodos consistiam em martelar estacas no corpo do defunto, pregando-o ao solo. Também era comum a decapitação do corpo, para que o vampiro não encontrasse sua cabeça ao se levantar, não conseguindo, portanto, morder e sugar o sangue dos vivos.

Dependendo da região e do povo em questão, distintos métodos apotropaicos podiam ser empregados, não só para eliminar, mas também para prevenir a transformação do cadáver em vampiro. Na região da Tara Romanesca, por exemplo, o alho e o crucifixo eram vistos como amuletos capazes de repelir vampiros⁵³, enquanto em outras localidades, sobretudo na Europa

Quanto ao depósito de cadáveres em corpos d'água, este era um costume nórdico que foi passado para os povos da Rússia e do Império Bizantino, à medida que estes estendiam suas relações com os escandinavos. Como ambas as regiões, tanto dos germano-saxões, quanto dos gregos e bizantinos margeiam os Bálcãs e a Tara Romanesca, Barber defende que há uma grande possibilidade dos povos destas regiões terem incorporado tais ritos funerários como medidas apotropaicas para combater mortos-vivos. (BARBER, 1988)

⁵³ Barber e Summers também enumeram diversos outros métodos de prevenção e destruição de vampiros. Na região da Polônia, é comum se enterrar cadáveres suspeitos de vampirismo de bruços, para que, quando eles se

Germânica Oriental⁵⁴, rosas selvagens e espelhos teriam o mesmo efeito. (BARBER, 1988; IDRICEANU & BARTLETT, 2007; SUMMERS, 2005).

Estes costumes folclóricos, exportados para a Europa Ocidental como curiosidades, em revistas e jornais publicados pelo Império Austríaco (e posteriormente pelo Império Austro-Húngaro), e traduzidos em periódicos franceses e ingleses, se tornaram célebres rapidamente, sendo amplamente utilizados como inspiração para a crescente indústria ocidental do entretenimento.

No século XIX, estes símbolos do imaginário do Leste Europeu tiveram tamanha influência na Inglaterra que acabaram se tornando elementos essenciais da chamada Literatura Gótica.

A Literatura Gótica de Horror no Século XIX

Adriana Amaral (2008, p.03) chama a atenção para as características do que se convencionou denominar de literatura gótica:

[...] voltemos um pouco no tempo e observemos o contexto e a caracterização do romance gótico, especificamente na literatura britânica. [...] Segundo a pesquisadora Henderson (1996), a chave para o romance gótico está na identidade/subjetividade das personagens. A subjetividade gótica nos romances está intimamente ligada ao desenvolvimento econômico e, conseqüentemente, técnico do século 18 [sic]. (...)

As pessoas passam a ver o indivíduo como objeto, além disso a identidade passa a ser construída em termos de um agregado de características, e não mais pelas heranças sanguíneas da família como anteriormente. Devido a essa coisificação dos indivíduos, as personagens adquirem uma qualidade espectral, fantasmagórica, da

reanimarem, cavem para baixo, entrando cada vez mais fundo na terra ao invés de sair da cova. Na Silésia, defuntos suspeitos de serem vampiros são enterrados na vertical, de cabeça para baixo.

Em algumas outras regiões, como na Prússia Ocidental e na região de Banat, Romênia, o folclore manda colocar algo na boca do morto (os prussianos optam por lã, enquanto em Banat os mortos ganham pão embebido em vinho), para que ele não mastigue a própria mortalha, ação tida como essencial na transformação do defunto em vampiro. Na Pomerânia, o costume é enterrar os mortos com partituras musicais, para que eles possam cantar em suas covas e assim não terem a necessidade de sair delas para atacar os vivos. Na Bulgária, velas brancas são enterradas junto com o cadáver, presas na cabeça e nas mãos do mesmo, para evitarem a transformação em vampiro.

Conjuntos de pequenos objetos seriam, segundo o autor, usados até hoje como amuletos em toda a região dos Bálcãs. No folclore local, acredita-se que vampiros são contadores compulsivos e que sacos de grãos, redes ou cordas cheias de nós podem deter a criatura, uma vez que ela se sentiria compelida a contar todos os grãos ou nós, até o sol nascer e ela ser obrigada a voltar para sua cova. Mutilar o corpo do defunto também seria, segundo o autor, um costume comum na Grécia, sobretudo quando se trata de cadáveres suspeitos de vampirismo, como os de suicidas, homicidas ou hereges. Sem pernas, braços ou cabeça, o vampiro teria muito mais dificuldade em deixar a cova e atacar os vivos. Os métodos apotropaicos são inúmeros e diversos. Barber dedica três capítulos de seu livro apenas para enumerá-los, enquanto Summers dedica um livro inteiro ao assunto. (BARBER 1988; SUMMERS 2005)

⁵⁴ Referente aos estados germânicos que viriam a se unificar no que conhecemos hoje como Alemanha e Áustria. A Pomerânia, a Silésia e a Prússia são exemplos destes estados mais orientais do mundo germânico. (OTETEA, 1970; SUMMERS, 2005; BARBER 1988)

ordem do sobrenatural, encontrado em nossos pesadelos, refletindo nossos desejos e pulsões.

[...] Além do aspecto espectral, coisificado, fetichizado, as personagens tem seus corpos sujeitos à violência. [...]

Os romances góticos vitorianos, segundo a autora, refletem a constante industrialização do século XIX e a mudança nas relações sociais da Inglaterra neste período. Enquanto os privilégios aristocráticos passam a ser contestados por uma crescente burguesia industrial, as personagens literárias passam a ser caracterizadas não mais pela descendência ou classe social das mesmas, mas por uma série de características subjetivas, tornando-se mais complexas, embora de certo modo deslocadas do cenário onde se passa a trama literária. Segundo Peter Gay, estes romances também se caracterizavam por uma mistura entre enredos de romance, amor casto, terror e suspense.

O monstro sobrenatural normalmente se inseria na narrativa gótica personificando uma “raça inferior”. Vindo de colônias distantes ou de um passado pré-vitoriano, não tinha o ideal de “masculinidade”, sendo desonrado, sexualmente devasso e avesso ao respeito das regras e normas sociais. Sua característica sobrenatural, ligada aos mitos próprios das regiões colonizadas, contrastava com o pensamento científico e religioso, imbuído do ideal cristão e colonizador, de seu nêmesis, seu oponente literário, normalmente encarnado na figura do jovem ariano⁵⁵, instruído, “ másculo”, respeitador da tradição e pertencente às boas nações e classes sociais. Entre o herói virtuoso e o vilão monstruoso encontrava-se uma dama, também virtuosa e devotada a um amor casto e platônico com o herói, mas seduzida ou vitimada pela devassidão e pelos poderes sobrenaturais do monstro.

A fórmula do romance vitoriano normalmente se mantinha em toda a narrativa, deixando o leitor ao qual se destinava, o cidadão “ másculo” e ariano, em constante suspense, enquanto, no livro, a dama indefesa desfilava, indecisa, entre o herói e o monstro.

Com a publicação no Império Austríaco de jornais e revistas de curiosidades sobre o Leste Europeu e seus vampiros e a tradução dos mesmos para a língua inglesa e francesa, a figura do vampiro logo se tornou popular na Grã-Bretanha, inspirando escritores góticos e criando uma demanda por romances de vampiros. A figura do vampiro não só encarnava tudo contra o que o homem vitoriano lutava como também trazia uma impressão de algo exótico, vindo de terras

⁵⁵ Era comum, no século XIX e início do século XX germânicos e anglo-saxões se considerarem “arianos”, descendentes de uma suposta “raça superior”, que teria migrado da região do norte da Índia rumo à Europa. Diversos etnólogos, biólogos e historiadores, assim como autores literários, entre os quais Herbert Spencer, Rudyard Kipling e James Fitzjames Stephen, se dedicaram a expandir a ideia deste “povo ariano” como sendo predestinado à civilização e à dominação das outras raças, tidas como inferiores.

Embora esta ideia tenha perdido força após a Segunda Guerra Mundial, ela era parte integrante do imaginário colonizador das potências de língua inglesa e alemã da Era Vitoriana. (GAY, 2001; SAID 1995; HOBSBAWM, 1988)

distantes, que muitos julgavam serem fictícias⁵⁶.

A veracidade do vampiro introduzia, no imaginário vitoriano, um senso de exotismo e de dever, via do qual o homem “ másculo ” ariano ou anglo-saxão deveria, por ser mais evoluído, combater o monstro pervertido que assombrava os confins do mundo com seus costumes estranhos e suas habilidades não-naturais. Ou seja, além de servir como entretenimento e reforçar a superioridade inglesa, os romances góticos de vampiros também davam vazão ao sentimento neo-colonialista.

O primeiro romance sobre vampiros, segundo McNally, Florescu, Summers, Idriceanu e Bartlett, teria sido escrito em 1816, pelo famoso poeta inglês George Gordon Byron, conhecido pela alcunha de “ Lord Byron ”, devido a seu título de nobreza e sua atuação no parlamento⁵⁷. Segundo tais autores, no verão de 1816, Mary Shelley, sua irmã Claire Shelley, seu marido Percy Bysshe Shelley, Lord Byron e seu médico particular e amigo, Jhon Polidori, viajaram para uma casa de campo na Suíça. Surpreendidos por uma tempestade, decidiram passar o tempo escrevendo histórias de terror. A senhora Shelley, então com dezoito anos, inspirada por uma noite de pesadelos, escreveu seu famoso romance gótico *Frankenstein*.

Não querendo perder sua reputação de escritor neste concurso literário improvisado, Lord Byron iniciou um romance de vampiros, chamado, apropriadamente, *The Vampyre*. Inacabado, o texto foi concluído por Jhon Polidori e publicado por este, com autoria atribuída à Byron. No romance, um jovem libertino, de nome Lord Ruthven, depois de ser assassinado na Grécia, volta da tumba como um vampiro, viaja para a Inglaterra e seduz a filha de seu antigo amigo, Aubrey, e a assassina na noite seguinte ao primeiro encontro dos dois.

Assim como o Lord Byron da vida real, a personagem Lord Ruthven, descrita por Polidori, estava muito distante do ideal do homem “ másculo ” vitoriano. Sedutor, iconoclasta, libertino, dado a orgias, bebedeiras e trapaças, o personagem da ficção acabou por ofender o escritor da vida real, que, após *The Vampyre* ser publicado com autoria creditada a ele, iniciou uma longa batalha judicial contra Polidori, rompendo seus laços de amizade. O jovem médico se suicidou dois anos depois da publicação da obra.

Embora Lord Byron tenha se declarado ofendido com a “ homenagem ” de Polidori na composição de seu vampiro e tenha renegado publicamente a autoria do romance, *The Vampyre* foi publicado em toda a Europa, creditado ao poeta inglês e não ao seu médico, quem realmente terminou a narrativa.

⁵⁶ Na introdução de sua obra, Raymond McNally (1995) menciona que, antes de conhecer o arqueólogo romeno Radu Florescu, acreditava que a Transilvânia era um local fictício, inventado por Bram Stoker, e que acredita que grande parte do público ocidental ainda duvida da existência desta região da Romênia.

⁵⁷ George Gordon Byron recebeu o título de sexto Barão da Casa de Byron, e ocupou uma cadeira na “ Casa dos Lordes ”, no parlamento britânico, do ano de 1811 à 1816. (GAY, 2001; MCNALLY & FLORESCU, 1995).

Devido à figura do vampiro não ser ainda conhecida pelo grande público britânico, a introdução da obra de Polidori e Byron traz vários parágrafos explicando ao leitor o que vinha a ser um vampiro. Como a própria palavra não era comum na Inglaterra e apenas os que tinham acesso às publicações em alemão conheciam as notícias sobre as epidemias de vampiros no Leste Europeu, fazia-se necessária esta explanação, da qual Summers (2005, p.282) deu uma amostra:

Este preâmbulo começa: “A superstição acerca desta lenda é comum no Leste. Entre os Árabes ela é bastante recorrente; e por isso se estendeu até a Grécia depois do estabelecimento do cristianismo; e se tornou mais presente com a separação entre as igrejas Latinas e Gregas; iniciando-se a idéia de que um corpo de um adepto da religião latina não se corromperia se enterrado em solo sagrado ortodoxo. Pelo contrário, tais cadáveres se tornariam objeto de histórias maravilhosas, sobre mortos saindo das covas para se alimentar do sangue dos jovens e belos.”

Segundo Summers, a obra deu início a uma verdadeira “febre” sobre vampiros, tanto na Inglaterra quanto na Europa Ocidental. Em pouco tempo ela foi traduzida para o francês, italiano, espanhol e alemão, quase sempre com a autoria creditada à Lord Byron. O autor assegura que *The Vampyre* chegou a figurar em coletâneas de obras de Byron, vendidas na França e Alemanha. (MCNALLY & FLORESCU, 1995; SUMMERS, 2005)

Esta narrativa foi adaptada para o teatro e para a ópera, fazendo grande sucesso, sobretudo na Itália. Goethe e Alexandre Dumas, fãs declarados do romance *The Vampyre*, também se dedicaram a perpetuar, no ocidente, o mito desta criatura.

Dumas, na França, escreveu *Le Vampire*, um romance que, segundo Summers, guarda tantas semelhanças com o de Polidori que pode ser considerado, sem muita dificuldade, uma continuação deste.

Goethe, famoso escritor alemão, já havia se aventurado nos romances góticos de mortos-vivos com seu *Die Braut von Korinth*, e declarou à imprensa da época que *The Vampyre* era, de longe, a melhor obra que Lord Byron já havia escrito, dando credibilidade e fama a este livro em seu país. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.148)

Após a polêmica sobre a obra de Byron e Polidori, outros romances de vampiros começaram a surgir nas Ilhas Britânicas. Em 1819, no mesmo ano em que *The Vampyre* foi publicado, na revista *New Monthly Magazine*, o poeta Jhon Keats, já conhecido na Inglaterra por suas obras góticas, lançou o poema *Lamia*, no qual fez uma releitura da narrativa de Apolônio de Tiana, colocando a lâmia Lycius como uma vampira⁵⁸.

⁵⁸ *A Vida de Apolônio de Tiana*, escrito no segundo século por Filóstrato, narra a história de Apolônio de Tiana, um filósofo que, em suas viagens, teria se deparado com uma lâmia, uma criatura sobrenatural antropófaga, que havia se

Em 1820, o autor irlandês Charles Robert Maturin publicou a obra *Melmoth the Wanderer*, na qual o personagem principal, Melmoth, era um vampiro que, movido pela sede de sangue e pelo desespero de viver eternamente, comete diversas atrocidades contra os vivos. Embora não tenha tido o alcance de obras famosas como a de Keats, Polidori e Byron, a obra de Maturin, segundo McNally e Florescu, é considerada como uma das primeiras a tratar o vampiro como um personagem trágico e não apenas como um antagonista sanguinário.

Outra importante obra da literatura gótica sobre vampiros foi iniciada em 1845 e concluída apenas em 1847. *Varney the Vampire or The Feast of Blood*⁵⁹, segundo Summers, McNally e Florescu, foi uma das obras literárias mais famosas da Inglaterra Vitoriana não apenas devido a sua narrativa como também ao seu tamanho e formato, publicada em fascículos.

Com mais de 800 páginas, o romance foi produzido em capítulos mensais, vendidos em tabacarias, bancas de jornais e livrarias em todo o império britânico. Sua periodicidade e a habilidade do autor em criar *cliffhangers*⁶⁰ tornou a obra conhecida e admirada.

Em 1872, o autor irlandês Joseph Sheridan Le Fanu publicou o polêmico romance *Carmilla*. Com a narrativa situada na Estíria, uma das pequenas nações do Leste Europeu, parte da atual Alemanha, *Carmilla* narra a mudança de uma família inglesa, a serviço do governo austríaco, para um velho castelo no interior de uma floresta. O pai viúvo, acaba adotando uma misteriosa garota de nome Carmilla, encontrada por ambos na estrada para o castelo, acreditando que ela seria uma boa companhia para sua filha, Laura. Com o desenrolar da narrativa, Carmilla e Laura se apaixonam e, no final, a estranha se revela uma vampira, a antiga senhora do castelo, de nome Mircalla, sendo exterminada por Laura e por seu pai.

Este romance gótico desvela explicitamente a ideia de superioridade dos colonizadores britânicos e austríacos sobre os colonizados. A família inglesa, a serviço do governo austríaco,

tornado noiva de seu aprendiz, Menipo, e planejava devorá-lo após o casamento. Na obra de Filóstrato, Apolônio desmascara a lâmia e salva seu pupilo. No poema de Keats, por sua vez, a lâmia, à qual ele dá o nome de Lycius, não corresponde à forma que a criatura possuía na Antiguidade. Hematófaga, ela se alimenta de sangue humano e pode se transformar em uma serpente. Na obra de Keats, também ao contrário da biografia romana de Apolônio, o filósofo não consegue salvar seu aprendiz e este tem seu sangue sugado pela vampira em seu leito nupcial. Segundo Summers, McNally e Florescu, o poema de Keats foi um grande sucesso em todo o mundo britânico, tendo se tornado extremamente popular. (SUMMERS, 2005; MCNALLY & FLORESCU, 1995; SELIGMANN, 1948)

⁵⁹ Embora famosa, a obra *Varney the Vampire or the Feast of Blood* nunca foi assinada. Ainda hoje, segundo McNally, Florescu e Summers, sua autoria é desconhecida. Summers defende que Thomas Preskett Prest, famoso por sua obra *Sweeney Todd, the Demon Barber of the Fleet Street* (adaptada diversas vezes para o teatro e cinema, e atualmente transformada em um musical com Jhonny Depp no papel principal), foi, provavelmente, o verdadeiro autor da obra. Já Florescu e McNally citam que James Malcolm Rymer é apontado por estudiosos da literatura como sendo o escritor original deste romance. (SUMMERS, 2005; MCNALLY & FLORESCU, 1995)

⁶⁰ *Cliffhanger*, pode ser traduzido literalmente como “segurando pela mão na beira de um abismo” e constitui um recurso literário no qual o autor finaliza um capítulo ou história durante o clímax da mesma, com o objetivo de criar expectativa e curiosidade no leitor para que ele se interesse pela continuação da narrativa. Este recurso é extensivamente empregado em narrativas fragmentadas em capítulos, como telenovelas, séries televisivas, histórias em quadrinhos e livros divididos em várias partes.

portanto, claramente identificada com os ideais de “masculinidade” e civilização, se muda para um ambiente selvagem e hostil, uma floresta com um castelo em ruínas. O habitante deste mundo incivilizado é uma criatura monstruosa, uma vampira, que além de se alimentar do sangue dos vivos, ainda é sedutora e homossexual, características tidas como “perversões” pelos padrões de comportamento vitorianos. Mesmo com todas as investidas de Carmilla, ao final da narrativa a “masculinidade” vitoriana prevalece, e a criatura devassa é finalmente eliminada.

Seguindo a mesma ideia, em 1899 foi publicado o mais célebre romance gótico sobre vampiros, o *Drácula* de Bram Stoker. O autor já tinha a maior parte deste romance, segundo McNally e Florescu, pronto desde 1897, embora esta versão fosse claramente diferente da versão final que foi publicada⁶¹. Insatisfeito com seu romance, Stoker teria recorrido à pesquisa em museus e bibliotecas a fim de enriquecer sua obra. Segundo McNally e Florescu (1995, p.131, 151, 153) :

As notas de Stoker, agora guardadas na Fundação Rosenbach, na Filadélfia, indicam que ele leu “Book of Werewolves” (1865), que tem uma parte sobre a infame “Condessa Sanguinária”, Elizabeth Báthory, escrita pelo ministro protestante e erudito reverendo Sabine Baring-Gould. [...] Stoker encontrou-se com Sir Richard Burton, o famoso aventureiro e orientalista. Burton havia traduzido para o inglês “As Mil e Uma Noites”, em que há uma história de vampiros, e em 1870 traduziu e apresentou cerca de onze histórias indianas de vampiros. É fascinante observar que, em suas reminiscências, Stoker registra o quão impressionado ficou não apenas com os relatos de Burton mas também com sua aparência física _ em especial seus dentes caninos proeminentes. [...]

Os registros mostram que Stoker era um bem conhecido freqüentador do Museu Britânico, e lá pesquisava entre livros e mapas as informações sobre a Transilvânia. O folheto de Lübeck de 1485 descrevendo as atrocidades de Drácula, um dos raros livros mostrados ao público em uma exposição sobre a Europa Oriental do Museu Britânico no começo dos anos 80 daquele século, pelo que é fácil acreditar que Stoker se informou ali sobre aquele assunto. Enquanto passava feriadinhos de verão no balneário de Whitby, que também figura no romance, Stoker se deparou com um livro de William Wilkinson [...] que ele retirou da biblioteca pública de Whitby. Na obra havia importantes referências ao Drácula histórico, assim como à guerra de Vlad contra os turcos, sua impetuosidade e crueldade, e a traição de seu irmão Radu.[...]

Além de pesquisar nestas obras de William Wilkinson, Sabine Baring-Gould, nos panfletos

⁶¹ Em sua primeira versão, o livro se chamava *The Undead* (“O Morto-vivo”), e a narrativa tratava sobre certo Conde Wampyro da Estíria, mesma província alemã onde se passa a história de Carmilla.

difamatórios escritos sobre Drácula no século XV e nas traduções de Sir Richard Burton, Stoker também incluiu em suas pesquisas a obra *História da Hungria*, de Armínius Vambery e *Land Beyond the Forest*, de Emily de Laszkowska Gerard, ambos sobre a região da Transilvânia, seus costumes e seu imaginário.

Embora tenha batizado sua personagem principal com o nome do voivoda Vlad Tepes Drácula e tenha se baseado vagamente na descrição física do mesmo, a personagem vampírica de sua obra não dá sinais de ter qualquer ligação com a personagem histórica da Wallaquia. Na narrativa de Stoker (1901, p. 37-38), há apenas uma passagem onde o Drácula literário menciona suas raízes:

- [...] Quem se tornou seu vingador senão um voivoda de minha ativa raça, o qual cruzou o Danúbio para derrotar os turcos em sua própria terra? Esse herói era um Drácula legítimo! [...]

- A grande tristeza ocorreu quando seu próprio e covarde irmão, após a morte do voivoda, vendeu seu povo ao turco infiel, esmagando-o com a vergonha da escravidão! Não foi, na verdade, aquele grande Drácula quem inspirou um outro de sua alta estirpe que, muito mais tarde, conduziu suas tropas repetidamente, através do grande rio para lançá-las contra a Turquia? E esse mesmo guerreiro, vencido em algum embate de alguma batalha, não hesitava em voltar e mais uma vez retornar, mesmo quando foi constringido a retornar só, ao campo de batalha ensanguentado onde suas tropas tombaram para sempre, pois sabia que somente ele podia ainda conquistar o triunfo definitivo? E o acusaram de pensar somente em si mesmo!

Esta passagem da obra *Drácula* é bastante confusa e não mantém semelhanças com a história de Vlad Drácula. Ao contrário, sugere que a personagem vampírica é, de algum modo, descendente do voivoda, e não o próprio, transformado em vampiro.

A obra de Bram Stoker, devido à engenhosidade de sua divulgação⁶², alcançou grande fama e repercussão tanto dentro como fora da Inglaterra.

Adaptações cinematográficas da obra de Stoker também tiveram grande importância na divulgação da mesma, sendo que autores como King, McNally e Florescu consideram que foram os filmes que realmente fizeram a fama de *Drácula*. King chega a afirmar que, hoje, nos Estados

⁶² Além de escritor, Abraham Stoker também era dramaturgo e adaptou seu próprio romance, *Drácula*, para o teatro, tendo dado início às apresentações da peça no mesmo dia em que foi lançado seu livro na Grã-Bretanha. Embora a peça de Stoker não tenha sido bem recebida, por ser excessivamente longa, ela acabou por atrair o interesse do público para o romance. Após a morte de Stoker, seu amigo Hamilton Deane, também dramaturgo, comprou os direitos do roteiro de *Drácula* e o modificou, criando uma peça de grande sucesso. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.161)

Unidos, a maioria das pessoas já assistiu a pelo menos um filme sobre Drácula, e conhece a personagem somente em sua versão cinematográfica. Apenas uma pequena minoria, segundo este autor, realmente leu a obra de Stoker⁶³.

A partir da literatura e do cinema, assim como dos palcos de teatro, o Drácula de Stoker entrou para o imaginário mundial, no que Laplantine e Trindade (1996) categorizam como imaginário literário ou artístico. Os autores destacam que este tipo de imaginário se divide em duas classificações, o maravilhoso e o fantástico.

O maravilhoso remete às obras que constroem um universo narrativo completamente distinto do real. Narrativas que se passam em outros mundos, em outras épocas ou realidades.⁶⁴ Já o fantástico consiste em uma narrativa que, ao contrário do maravilhoso, não acontece em um mundo completamente fictício, mas sim no mundo real, no cotidiano, porém com algum elemento estranho a este, sobrenatural ou desconcertante. O imaginário literário fantástico, segundo os autores, é *o gênero, por excelência, da modernidade* (LAPLANTINE & TRINDADE, 1996, p.11), e também corresponde à grande maioria dos romances de vampiros, sobretudo dos romances góticos do século XIX.⁶⁵

Evidencia-se, portanto, a reapropriação que a literatura vitoriana fez de um símbolo do imaginário popular do Leste Europeu, resignificando o mesmo e transformando-o de um símbolo de medo com influências nas relações sociais para um símbolo literário, uma representação incivilizada e monstruosa do estrangeiro na Grã-Bretanha vitoriana

As obras literárias góticas sobre vampiros, em quase sua totalidade, adotam a estratégia de representar o vampiro, isto é, o bárbaro estrangeiro, como elemento fantástico da narrativa, em contrapartida ao “normal”, representado pelos cidadãos anglo-germânicos civilizados.

Embora na cultura popular do Leste Europeu já se encontrasse alguns traços análogos de xenofobia no imaginário de vampiros, esta não era representada com o arcabouço moral vitoriano⁶⁶.

⁶³ A primeira adaptação da obra de Stoker foi o filme húngaro *Drakula*, de 1920. No entanto, a fragilidade da película e a raridade do filme, feito com um baixo orçamento, fez com que não restasse mais nenhuma cópia desta obra.

O primeiro filme de sucesso envolvendo a obra de Stoker foi a película alemã *Nosferatu*, de 1922. A maior parte da fama da obra se deu, no entanto, ao processo jurídico movido pela viúva de Stoker contra o diretor do filme, F. W. Murnau, que não havia solicitado os direitos da obra e foi obrigado a refazer o filme, alterando o nome de todos os personagens. (MCNALLY & FLORESCU, 1995)

⁶⁴ Os autores citam como exemplo os romances *O Senhor dos Anéis* de J. R. R. Tolkien e *Alice no País das Maravilhas* como exemplos de imaginários literários maravilhosos.

⁶⁵ No *Drácula* de Bram Stoker, assim como em *Carmilla* de Le Fanu, *Varney the Vampire* e mesmo o *The Vampyre* de Polidori e Byron, caracteriza-se, na narrativa, o século XIX, com todos os elementos familiares ao leitor vitoriano, no entanto é acrescido o elemento estranho, sob forma do vampiro.

⁶⁶ Barber, McNally e Florescu ressaltam que, nos povos do Leste Europeu que professavam a religião Católica Ortodoxa, era comum a crença de que a “terra ortodoxa” rejeitaria os cadáveres de pessoas de outras religiões e de

Na maioria das narrativas o vampiro era um membro da comunidade local, e não um forasteiro.

Em sua obra *Book of Werewolves*, Sabine Baring-Gould faz um estudo sobre o imaginário popular acerca de licantropos, e trás, também, diversas características que foram posteriormente incorporadas no imaginário literário vitoriano.

Embora na cultura pop a imagem do vampiro seja bastante diversa da imagem do lobisomem⁶⁷, na cultura popular do século XIX, ambas se fundiam em algumas regiões, sobretudo nos Bálcãs e na Grécia. Na literatura gótica, o vampiro também foi acrescido de traços licantrópicos, podendo se transformar em animais, como é o caso da personagem Conde Drácula, capaz de se transformar em lobo, morcego e rato; e da personagem Lycius, que se transforma em serpente.

A licantropia, segundo Summers e Baring-Gould, no século XIX, não era encarada apenas como transformação física de humano em animal, mas também transformação mental e moral. Neste ponto, os vampiros do imaginário popular do Leste Europeu e do imaginário literário vitoriano, se equivalem aos lobisomens da cultura popular francesa e escandinava.

Tais figuras oscilavam entre um comportamento humano, vagamente civilizado e até mesmo com traços da “masculinidade” vitoriana, mas, em seu âmago, ou, no caso dos vampiros da cultura popular, após sua morte, passavam a se comportar como predadores, caçando os vivos e atacando-os sem piedade.

Nos documentos apresentados anteriormente, o relato do provedor imperial de Gradisk e o *Visum et Repertum*, é perceptível esta mudança. Tanto Arnold Paole quanto Peter Plogojowitz parecem ter sido pessoas normais antes da morte e transformação em vampiro. Não há qualquer menção a comportamentos violentos ou amorais de ambos. No entanto, após a morte, ambos se tornaram monstros, atacando os camponeses e merecendo, portanto, uma pena pós morte na forma de cremação, decapitação e empalamento.

Na literatura vitoriana, também, há a transformação do estrangeiro, aparentemente disposto à cooperar com a civilização “máscula” anglo-germânica, em um monstro predador, cujo objetivo é

forasteiros, impedindo sua decomposição e preservando a alma presa ao corpo do morto, transformando o mesmo em um vampiro. (BARBER, 1988; SUMMERS, 2005; MCNALLY & FLORESCU 1995)

⁶⁷ Licantropos, por definição de Baring-Gould, englobam todo e qualquer tipo de criatura do imaginário capaz de alterar entre uma forma humana e uma forma animal ou híbrida. O autor expande este conceito também para o campo da psicologia. Pessoas que agem como animais, de forma violenta, amoral ou anti-ética também são, por ele, classificadas como licantropos.

A figura mais conhecida de licantropo vem do imaginário francês, a do lobisomem (*loup-garoux* no original, *werewolf* em inglês), um licantropo capaz de alternar entre uma forma humana e uma forma lupina. Por ser tão célebre, o termo lobisomem é muitas vezes tratado por Baring-Gould e por Summers como sinônimo para Licantropo, mesmo quando não se refere à transformação de humanos em lobos, o que constitui um curioso paradoxo. (SUMMERS, 2005; BARING-GOULD 2003)

a perversão desta civilização.

No romance de Stoker, o Conde Drácula é inicialmente apresentado como um nobre de uma terra distante, interessado em comprar uma propriedade na Inglaterra e se mudar para a Grã-Bretanha. Em *Carmilla* de Le Fanu, a personagem Carmilla aparenta ser uma submissa e simpática garota, tida como uma boa companhia para Laura, a moça casta e vitoriana que se muda, junto com o pai, para a Estúria. Ambos, no decorrer da narrativa, mostram possuir uma face oculta. Drácula seduz e vampiriza outras personagens, enquanto Carmilla não apenas drena o sangue de Laura como também sua castidade, sua “masculinidade” vitoriana, seduzindo-a para uma relação homossexual. A transformação moral, da aparente civilização e “masculinidade” para a barbárie, tida pelos vitorianos como algo animalesco, portanto, constitui-se uma licantropia muito mais comum na resignificação das narrativas populares de vampiros feita pelos ingleses do que a transformação física de homem em besta.

*“Wilderness house of pain
Makes no sense of it all
Close this mind dull this brain
Messiah before his fall
What you see is not real
Those who know will not tell
All is lost sold your souls
To this brave new world”*

Iron Maiden – Brave New World

Capítulo 02: A cultura popular e a construção arquetípica do vampiro: as narrativas de Sabine Baring-Gould.

McNally e Florescu (1995), em sua obra *Em Busca de Drácula e outros vampiros*, afirmam que Bram Stoker pesquisou o tratado de Sabine Baring-Gould para compor sua obra. Elizabeth Miller (2000), responsável pela transcrição das notas⁶⁸ de Stoker, corrobora a afirmação de McNally e Florescu. Segundo Miller, *Book of Werewolves* se encontra entre as referências do autor de *Drácula* na composição de seu romance. Por sua vez, Montague Summers (2003), afirma que a obra de Sabine Baring-Gould não apenas se tornou famosa na Inglaterra do final do século XIX e início do século XX como também constituiu influência clara na obra de Stoker.

Book of Werewolves, publicado em 1889, não é apenas um tratado sobre licantropia, mas também e, principalmente, uma significativa referência sobre a cultura popular europeia do século XIX. Fruto de extensa pesquisa de campo empreendida pelo autor, este livro apresenta transcrições de contos tradicionais e anotações sobre o folclore inglês, francês, eslavônico, romeno e húngaro referente a criaturas sobrenaturais. Como documento, a obra de Sabine Baring-Gould apresenta valor inestimável para o estudo da cultura popular e do imaginário destes povos, no que se refere a criaturas sobrenaturais.

Utilizando da concepção de Laplantine e Trindade (1996) é tomado, neste trabalho, como sobrenatural, o fantástico presente na realidade, na representação do real, como elemento desconcertante, dissonante e improvável; portanto, além do natural, do que seria esperado de acordo com as leis da natureza e a visão de mundo do povo em questão. Homens que se transformam em animais, mortos que se erguem da sepultura, magia e imortalidade, para as comunidades estudadas por Sabine Baring-Gould constituem-se exemplos do sobrenatural.

Em sua obra, Baring-Gould aponta exemplos, que apesar de hoje serem explicáveis pela ciência, na época e nas comunidades pesquisadas pelo autor não tinham outra explicação senão o fantástico. Canibalismo, sadismo, distúrbios de personalidade e transtornos mentais, no contexto e no período pesquisados, assumiam contornos sobrenaturais. Na mentalidade mágico-religiosa, tais comportamentos só poderiam ser considerados como oriundos da intencionalidade de uma entidade

⁶⁸ As notas de Bram Stoker, coleção de 162 páginas manuscritas, se encontram guardadas na Fundação Rosenbach, na Filadélfia, Estados Unidos. No final de 2008, a pesquisadora canadense Elizabeth Miller, uma das mais destacadas autoridades mundiais no assunto, transcreveu e publicou as notas de Stoker no recém lançado *Bram Stoker's Notes for Dracula: A Facsimile Edition*. Não me foi possível ainda conseguir uma edição, mas em sua obra anterior, *Dracula: Sense and Nonsense* (2000), a autora afirma constar a obra de Sabine Baring-Gould na lista de influências reportada pelo próprio Bram Stoker em suas notas. Em várias páginas de seu manuscrito, Stoker se refere ao trabalho de Baring-Gould, sobretudo no que diz respeito à aparência física, comportamento e habilidades sobrenaturais de sua personagem vampírica.

sobrenatural, violenta e bestial, fora da esfera de ação do ser humano⁶⁹.

Nessa perspectiva, essa referência se torna imprescindível para a apreensão da relevância do objeto da presente pesquisa e devido a isso nos reportaremos aos principais temas tratados por Baring-Gould e que embasaram a construção do Drácula de Bram Stoker.

A trajetória intelectual de Sabine Baring-Gould

Nascido em Exter, Inglaterra, em 1834, Sabine Baring-Gould foi um homem de muitos talentos. Formado em Artes na conceituada Universidade de Cambridge, Sabine concluiu o mestrado em Artes na mesma universidade em 1860. Tendo se tornado curador do museu Horbury Bridge, em West Yorkshire, ele se interessou pela arqueologia e pela história.

Ainda em West Yorkshire, Baring-Gould se tornou sacerdote anglicano, e, em conjunto com o museu Horbury Bridge, restaurou a igreja de Saint Peter's, no condado de Lewtrenchard, onde herdou um antigo manor⁷⁰ da família.

Como arqueólogo e tendo o museu e a Igreja Anglicana como patrocinadores, Baring-Gould viajou por grande parte da Europa Continental e pelas Ilhas Britânicas, recuperando obras de arte, relíquias pré-cristãs, monólitos druídicos e documentando manifestações da cultura popular. Suas principais publicações, *Book of Werewolves* e *Curious Myths of the Middle Ages* trazem narrativas populares, contos e lendas tradicionais de diversas partes da Europa, enquanto *Songs of the West*, uma de suas obras mais famosas, apresenta músicas e partituras folclóricas da cultura popular inglesa, francesa, germânica e latina. (BARING-GOULD, 2003)

Além de trabalhos acadêmicos e sobre a cultura popular europeia, Baring-Gould também se tornou escritor de ficção, tendo publicado novelas e contos, sendo a maioria de terror, no estilo gótico vitoriano. Seu romance mais famoso na Grã-Bretanha é *Mehalah*, uma narrativa sobre fantasmas.

⁶⁹ Jhon Sanford (1988), em sua obra *Mal, O Lado Sombrio da Realidade*, ressalta como a cultura cristã, tanto do catolicismo romano quanto do catolicismo ortodoxo e das vertentes protestantes, na Europa, se dedicou a construir entes sobrenaturais capazes de portar todas as características tidas como imorais ou anti-éticas. A construção da figura do Diabo, embora tenha tido mais proeminência durante a baixa Idade Média, como ressalta Nogueira (2000), se tornou uma representação de longa duração, tendo altíssima influência no imaginário popular e na cultura de massas tanto da Idade Moderna quanto dos nossos dias.

Embora tenha sido construída como um símbolo da cultura de massas, a figura cristã do Diabo foi introjetada através da imposição cultural e do sincretismo, na cultura popular europeia ao longo dos séculos.

⁷⁰ Manor, tipo de construção medieval comum na Inglaterra, constitui-se de uma mansão ou casarão fortificado, cercado por terras cultivadas e/ou florestas.

Convidado a lecionar na Universidade de Hurstpierpoint, em Mid Sussex, Inglaterra, Sabine se tornou famoso por sua excentricidade. O professor criava morcegos e fazia questão de dar aulas com seus animais de estimação sobre os ombros.

Em 1871, tornou-se reitor da Universidade de East Mersea, em Essex, e foi sucessivamente reeleito para o cargo, ocupando a reitoria durante dez anos. Em 1897 se tornou presidente do Royal Institution of Cornwall, o instituto do patrimônio histórico da região da Cornualha, sudoeste da Inglaterra. Sabine morreu em 1924, oito anos após a morte de sua esposa, com a qual se casou em 1868 e com quem teve quinze filhos. (BARING-GOULD, 2003)

Entre diversos feitos de Sabine Baring-Gould encontram-se composições musicais, entre elas o hino religioso *Onward Christian Soldiers*, a tradução de músicas e documentos em língua basca, além de publicações científicas, contos e estudos etnográficos. (BARING-GOULD, 2003)

A proximidade de Baring-Gould com a literatura fez com que suas obras científicas obtivessem bastante repercussão entre autores de ficção e recebessem críticas de acadêmicos. Montague Summers, na introdução de sua obra *Werewolves in Lore and Legend* (2003), tece críticas a Baring-Gould, acusando-o de ser um “literato” e não um cientista.

Book of Werewolves

A primeira edição da obra *Book of Werewolves*, de Sabine Baring-Gould, foi publicada em 1889. Com 16 capítulos, trata do imaginário relativo à licantropia, a habilidade creditada a certos humanos de conseguirem alternar entre a forma humana e uma forma animal. Embora na maior parte da obra o autor refira-se a símbolos da cultura popular, alguns capítulos também trabalham com a questão da licantropia na cultura de massas, sobretudo católica, como detalharemos adiante.

Capítulo 1 – Uma noite em Vienne

A obra de Baring-Gould (2003, p. 13-15) tem como primeiro capítulo uma narrativa na qual explica o que o motivou a fazer tal pesquisa. Segundo ele:

Jamais esquecerei uma caminhada à noite em Vienne, depois de ter terminado o exame de uma relíquia druídica desconhecida, o Pierre labie, em La Rondelle, perto de Champigni. Somente soube da existência deste dólmen quando chegara, naquela tarde, em Champigni

e começara a visitar o monumento extravagante sem calcular o tempo que levaria para chegar lá e voltar. [...] Havia uma pequena vila não muito longe dali. Andei em sua direção, esperando contratar uma carroça para me levar de volta à estalagem, mas não tive sorte. Poucos ali falavam francês, e quando falei com o vigário, ele me garantiu que não existia nenhum transporte melhor por lá, a não ser uma carroça comum, com suas sólidas rodas de madeira. O bom homem ofereceu-se para abrigar-me durante aquela noite, porém tive que recusar, pois minha família esperava partir bem cedo na manhã seguinte.

Então, o prefeito entrevistou:

-O senhor não poderá voltar hoje à noite pela planície, por causa do, do...- baixando o tom de voz- do *loup-garoux*.

-Ele disse que precisa voltar!- respondeu o vigário no dialeto local -mas quem irá com ele?

-Ah, há! M. Le Cure. É muito fácil que alguém o acompanhe, mas pense na pessoa voltando sozinha!

-Então, duas pessoas devem ir com ele - disse o vigário- Assim um pode cuidar do outro na volta.

-Picou disse que viu o lobisomem na semana passada- contou um dos camponeses- Ele estava na cerca-viva de seu campo de trigo, e o sol já se pusera, e ele pensava em voltar para casa, quando ouvira um ruído do outro lado da cerca. Olhando por cima da cerca, lá estava o lobo, do tamanho de um garrote, contra o horizonte, com a língua para fora e os olhos brilhando como fogo fátuo. Meu Deus! Imagine se ando pelo marais esta noite. Afinal, o que dois homens podem fazer se forem atacados por aquele lobo diabólico?

-É como tentar a Providência Divina. - disse um dos homens mais velhos da vila. - Nenhum homem deve esperar a ajuda de Deus se desafia o perigo conscientemente. Não é isso, M. le Cure? Ouvi o senhor falar exatamente isso no púlpito, no primeiro domingo da Quaresma, pregando o Evangelho.

-É verdade. - responderam vários aldeões, confirmando com a cabeça.

-Com a língua de fora e os olhos brilhando como fogo fátuo. - repetiu o confidente de Picou

[...]

-Tão grande como um garrote. -falou o amigo de Picou.

-Se o *loup-garoux* fosse apenas um lobo, então, entenda - O prefeito pigarreou, limpando a garganta,- não teríamos por que temê-lo. Mas, M. Le Cure, é um demônio, pior do que um demônio, um demônio humano. É pior do que um demônio humano, é um demônio-lupo-humano.

- E o que o jovem senhor deve fazer?- Perguntou o vigário, olhando de um para o

outro.

Não se preocupe. - disse eu, que estava ouvindo seu patois, - Não se preocupe. Vou voltar sozinho e, se encontrar o *loup-garoux*, arrancarei suas orelhas e seu rabo, e os mandarei para M. Le Maire com meus cumprimentos.

Um suspiro de alívio percorreu todos, quando se viram livres da difícil tarefa.

- Ele é inglês. - disse o prefeito, balançando a cabeça, como se um inglês pudesse enfrentar o diabo impunemente.

O marais era uma planície melancólica, já desoladora durante o dia; agora, no escuro, era dez vezes mais. O céu estava totalmente claro, tingido com um leve tom cinza-azulado, iluminado pela lua nova, e uma leve curva de luz aproximando-se pelo Oeste. No horizonte, apenas um pântano, escurecido pelas poças de água parada, [...]

Não é improvável que esta área fosse habitada por lobos, e confesso que peguei um forte pedaço de tronco, no primeiro conjunto de árvores que a estrada mergulhava.

Este foi meu primeiro contato com os lobisomens, e a circunstâncias em que descobri que a superstição ainda resistia, de início, deu-me a ideia de investigar a história e os hábitos dessas criaturas míticas.

Este texto, que consiste no primeiro capítulo do *Book of Werewolves*, sugere pontos interessantes sobre a relação existente, na cultura popular européia, entre o homem e a natureza. Para melhor analisar esta relação é importante nos reportarmos ao conceito de *wilderness*. Segundo Maria Lígia Prado (1999, p.187):

Wilderness não tem tradução exata em português. Significa sertão, selva, lugar primitivo, mas sem a precisão da palavra inglesa. “Na sua forma mais antiga [...] wilderness estava relacionado com florestas, lugares habitados por bestas selvagens ou homens selvagens: wildman. Ao mesmo tempo, significava que o homem era tomado de estranhamento, sentindo-se desorientado nessas florestas” [...] Num artigo sobre Joseph Conrad, Michel Le Bris, depois de afirmar que não se pode traduzir wilderness para o francês, considera que essa noção é central na obra de Conrad, indicando que ela carrega uma idéia de mistério, esplendor, selvageria e força [...]

A *wilderness* não é apenas a natureza em estado bruto. Revestido de significado, este conceito denota a ideia da natureza ao mesmo tempo exuberante, desorientadora e ameaçadora, revestida de um sentimento de medo, impotência e desorientação, mas também de beleza e mistério. Segundo Flávia Idriceanu e Wayne Bartlett (2005, p. 86-87):

A floresta pode ser um espaço sinistro de trevas e emanções, reais ou imaginárias. Só é

permitido o ingresso aos iniciados, aos conhecedores das verdades da natureza, em todas as suas formas, visíveis ou não. Ali os druidas tinham seus bosques sagrados, ocultos aos olhos dos simples mortais. [...] na literatura arturiana, levava dias para os cavaleiros atravessarem as florestas. Um ermitão adverte Lancelot de que a floresta era ‘mais traiçoeira do que alguém pudesse saber, ele poderia se perder no caminho e vagar por muitos dias sem encontrar uma alma para ajudá-lo’, pois era ‘vasta e labiríntica em suas profundezas; um cavaleiro poderia cavalgar o dia todo sem encontrar uma casa ou refúgio’

Na cultura popular europeia, as florestas e ecossistemas similarmente selvagens, como pântanos e tundras, eram representados como locais perigosos a serem evitados. Não apenas as narrativas de cavalaria, como as fábulas arturianas, mas também os contos de fadas⁷¹ (DARNTON, 1996), as sagas nórdicas⁷² (BARING-GOULD, 2003) e a literatura eclesiástica⁷³ (NOGUEIRA, 2000) apresentavam a *wilderness* como uma região de perigos e ameaças ocultas.

No texto, percebe-se que o autor não compartilha do imaginário popular a respeito da *wilderness*; pelo contrário, Sabine é um homem da Inglaterra vitoriana, imbuído de outro arcabouço simbólico. A *wilderness* para os vitorianos não é um local a ser evitado, um antro de tentações e perigos, mas um local a ser conquistado, civilizado e “masculinizado”. Mediante pesquisas, o autor julga estar cumprindo sua missão como cidadão inglês vitoriano, de civilizar e trazer para a luz do conhecimento o que é tido como superstição de “povos inferiores”. (GAY, 1993; SAID, 1993; DEANE, 2008)

Os homens da *Wilderness*, os aldeões franceses, partícipes do imaginário popular local, não se demoram pelo *marais* e não saem por ele à noite. Para estes, a *wilderness* constitui um símbolo permeado por um sentimento de medo e perigo; a preocupação dos camponeses é a autopreservação, é distanciar-se dos perigos representados pela floresta e por seus habitantes, naturais ou sobrenaturais.

⁷¹ Em sua obra *O Grande Massacre dos Gatos*, Robert Darnton dedica o primeiro capítulo à análise dos contos populares europeus, os quais são hoje conhecidos como “contos de fada”. É interessante observar, embora o autor não explicita isso, a presença da *wilderness* na grande maioria dos contos, representada como lugar do perigo, da tentação e do mistério. É na floresta que a “Chapeuzinho Vermelho” de Perrault, e antes da cultura popular francesa, encontra seu algoz e assassino na forma de um lobo. É também na *wilderness* que os irmãos “Joãozinho e Maria” acabam nas garras de uma bruxa antropófaga, entre vários outros exemplos.

⁷² Segundo Baring-Gould, nas sagas escandinavas a floresta e a tundra são moradas de gigantes, dragões, monstros e licantropos, o reino do sobrenatural onde os bravos vikings não ousavam adentrar.

⁷³ Para a Igreja medieval, como atesta Nogueira e os documentos *Maleus Maleficarum* (1997), de Heinrich Kramer e James Sprenger e *Directorium Inquisitorium* (1993), de Nicolau Eymerich, ambos manuais inquisitoriais escritos na Idade Média, as florestas e outras regiões selvagens são os locais onde persistem os ritos pré-cristãos e onde as bruxas e feiticeiros fazem seus *sabbats* e suas celebrações satânicas, das quais o demônio participa pessoalmente.

O aldeão que conta a história de seu amigo Picou deixa bem clara, ainda que inconscientemente, esta ideia. O amigo de Picou destaca a todo tempo o tamanho e a face do lobo. Isto com o objetivo de distingui-lo do lobo comum. O *Loup-garoux* de Picou não é um lobo qualquer, que se espanta com uma pedra ou com cães; tampouco é um lobo passível de ser dominado, preso em uma armadilha ou morto por um tiro. O *Loup-garoux* é do tamanho de um garrote, tem a língua para fora e olhar de fogo fátuo, ele é a *wilderness* em seu estado mais indomável.

É interessante perceber como o lobo gigantesco não atacou ou mesmo ameaçou Picou. O medo vem do que ele representa, do imaginário do qual ele é parte e não do animal em si. Ele é aterrador por ser a representação do *marais*, da natureza à volta, dos pântanos sombrios que cercam a vila, assim como o lobo cercou o pobre Picou. O lobo é, portanto, a representação, para o camponês, de todo o seu temor da *wilderness*.

O pároco da vila é o único que compreende a necessidade do autor; ele sabe que o inglês precisa voltar para a cidade, mas teme pela sua vida, oferecendo-lhe primeiramente estadia e depois escolta. No entanto, o clérigo em momento algum se oferece para escoltar Baring-Gould. Ao invés disso, sugere a escolta para os camponeses. Embora ele seja o único a não impor barreiras para a viagem do autor (quem fala primeiro na criatura é o prefeito; em momento algum o pároco menciona o *Loup-garoux*), ele propõe soluções, seja a estadia, escolta ou deixando em aberto espaço para sugestões. De fato, é visível que o pároco teme sair à *wilderness*. Apesar de ser possivelmente mais instruído do que os camponeses, o pároco se vê imbuído também do imaginário popular e, portanto, também teme a *wilderness*.

Por sua vez, o prefeito faz de tudo para impedir a viagem de Baring-Gould. É ele que fala em *Loup-garoux* pela primeira vez. Ele não só desaconselha o autor a viajar pelo marais como também desestimula que uma escolta o acompanhe, pois seria perigoso quando estes homens voltassem para a vila desacompanhados. Também é o prefeito quem profere a frase que resume toda a ideia da relação homem – *wilderness* no texto. Como cita Baring-Gould (2003, p.14):

- Se o *loup-garoux* fosse apenas um lobo, então, entenda - O prefeito pigarreou, limpando a garganta,- não teríamos por que temê-lo. Mas, M. Le Cure, é um demônio, pior do que um demônio, um demônio humano. É pior do que um demônio humano, é um demônio-lupo-humano.

Dirigida ao pároco local, a frase do prefeito parece ter como objetivo precípua advertir o destinatário que parasse de tentar ajudar o estrangeiro com escoltas. O prefeito provavelmente não estaria disposto a colocar dois ou mais de seus cidadãos em risco de vida para

que o visitante chegasse à cidade. Mais ainda, o prefeito resume a sua preocupação. O *Loup-garoux*, ou seja, a *wilderness*, não é apenas algo físico, que se pode vencer com uma pedra ou arma, ela é assombrada, encantada, sobrenatural. A criatura também não é um lobo comum; se fosse um lobo comum não haveria o que temer. A natureza comum para aquele homem da *wilderness* já havia sido domada anteriormente. Não há o que temer da natureza, pois ela foi subjugada pelos camponeses daquela vila. Contudo, a *wilderness* é fonte de medo. O marais e seu habitante misterioso, o *Loup-garoux*, não são parte da natureza “comum”, são assombração, pois compartilham do transcendental, do mitológico, do sobrenatural; o animal seria o próprio demônio.

É então que a relação homem – *wilderness* se torna complexa. O *Loup-garoux* é pior do que um demônio, pois ainda que o seja, é também humano. É interessante destacar que os aldeões em momento algum mencionaram que viram o monstro se transformar em humano ou o contrário. Nenhuma das personagens afirma que o *Loup-garoux* mudava de forma. Até então era referenciado apenas um lobo imenso, do tamanho de um garrote e com olhos brilhantes como fogo fátuo.

Como se o “demônio humano” não fosse suficientemente assustador, o prefeito ainda menciona que ele é “pior”, é um “demônio-lupo-humano”. Esta curiosa classificação do prefeito é proferida como adjetivo para o lobo que foi visto pelo aldeão Picou, ou seja, além de ser um animal grande e de ter olhos assustadores, o *Loup-garoux* partilha de três naturezas distintas: é parte sobrenatural, parte lupina e parte humana. É um animal imbatível, além das capacidades de qualquer uma das personagens envolvidas na conversa. Fica clara, portanto, a relação estabelecida por tais camponeses com a *wilderness*, no campo do imaginário. Esta não é a floresta no real, mas a representação desta no arcabouço simbólico dos mesmos. A *wilderness* como símbolo é uma ameaça superior a qualquer humano, é uma força opressora e ameaçadora que não pode ser desafiada.

Ao final do diálogo dos habitantes da vila com o autor, fica claro que o que eles temem não é o ataque do *Loup-garoux*. Seus supostos poderes sequer foram mencionados. O medo é da *wilderness*, do *marais*, dos pântanos à volta da vila e do que quer que possa existir neles. O *Loup-garoux* é a representação simbólica desta *wilderness* no imaginário dos aldeões.

Todavia, Sabine Baring-Gould, não é um homem da *wilderness* e não está imbuído do imaginário dos aldeões. Por fim, a fleuma inglesa, aliada à falta de familiaridade com aquela relação homem – *wilderness* e com aquele imaginário, faz com que o autor abandone a suposta segurança da vila e se dirija para o *marais*.

Este fato, segundo o autor, foi o que o motivou a viajar pela Europa, pesquisando as narrativas populares a respeito de licantropos. Partilhando de outra cultura e de outro imaginário que não o dos camponeses, o autor foi tomado pelo sentimento do exótico, sobretudo pelo exótico

em uma região considerada por ele como familiar, no caso a França pós-revolucionária, vista então por grande parte do mundo ocidental como um bastião de civilização e racionalismo iluminista.

Como de praxe em sua época, o autor inicialmente procura encontrar uma origem, preferencialmente na Antiguidade Clássica para, a partir dela, traçar a evolução da figura do licantropo até o estado no qual ele a encontrou, no interior da França e assim explicar não só a permanência deste símbolo no imaginário de sua época, como também explicar cientificamente, isto é, através da medicina e sobretudo da psiquiatria, suas origens e seu impacto na cultura popular europeia, apresentando estudos de casos e explicações médicas para os mesmos.

Capítulo 2: A Licantropia entre os Antigos:

No segundo capítulo de sua obra, o autor dedica algumas páginas a arrolar as origens clássicas da licantropia. Como era de praxe em seu tempo, Sabine Baring-Gould vê a necessidade de validar seu trabalho reportando-se às origens de seu tema.

Baring-Gould (1889, p.20) afirma como origem da palavra Licantropo o mito, apresentado por Ovídio em sua obra *Metamorfoses*, a respeito do rei Lycaon, que teria desafiado a onisciência de Zeus ao oferecer-lhe um bolo de carne humana e por isso foi amaldiçoado, sendo transformado em lobo pela divindade.

Segundo o autor, a peculiaridade do nome da personagem teria dado origem à palavra usada para denominar criaturas que alternam entre a forma de humanos e animais. O termo licantropia, em inglês *Lycanthropy*, seria portanto derivado do mito de Lycaon e de seu nome.

Deve-se observar que o berço da Licantropia foi a Arcádia, e já foi sugerido, de forma bastante plausível, que a causa pode ter sido a seguinte circunstância: os nativos eram pastores e, conseqüentemente, sofriam muito com os ataques e depredações dos lobos. Naturalmente, instituíram um sacrifício para libertarem-se da praga, garantindo a segurança de seus rebanhos. Esse sacrifício consistia em oferecer uma criança, e foi instituído por Lycaon. Por ser um sacrifício humano, e devido a peculiaridade do nome de seu criador, o mito surgiu.

Por outro lado, a história é muito conhecida; assim, é difícil atribuímos uma origem accidental ou imputarmos uma fonte local.

Montague Summers (1933, p.22), por sua vez, rejeita o uso deste termo para classificar seres capazes de mudar da forma humana para animal:

O “werewolf” é o objeto principal deste estudo; o “werewolf” que é metamorfoseado por

magia negra, práticas ocultistas ou outras ações de caráter demoníaco.

“Lycanthropy” ou “Loucura lupina” é uma variedade de insanidade zooantrópica, como dito por uma recente autoridade, uma insanidade endêmica.

Summers não concorda com o uso do termo *Lycanthropy* como sinônimo de *were-creature*⁷⁴; no entanto, ele não contesta a afirmação de Baring-Gould quanto à origem deste termo, apesar de acentuar que desde o século primeiro antes de Cristo este termo é usado para se referir a um transtorno mental e não às transformações físicas de humanos em animais. (SUMMERS, 2003, p.13)

Na língua portuguesa, no entanto, como destaca Summers, não há conflito entre tais termos. Licantropia é a única palavra em português, segundo o autor, que pode se referir aos diversos tipos de *were-creatures* presentes nas diferentes culturas ao redor do mundo. Summers menciona que a palavra portuguesa *lubi-homem* [sic] se refere única e exclusivamente aos licantropos capazes de se transformar em lobos, sendo uma tradução da palavra inglesa *werewolf*.

Ainda neste capítulo, Baring-Gould mostra outros exemplos de metamorfoses entre homens e animais nos mitos e lendas da Grécia e Roma antigas. Segundo o autor, Heródoto e Pomponius Mela mencionam que na Cítia havia uma etnia chamada Neuri, dada à feitiçaria e que a cada ano transformava-se em lobos durante determinado período.

Além da conhecida obra de Apuleius, *O Asno de Ouro*, na qual uma personagem, ao usar um unguento mágico se transforma em asno, Baring-Gould também se refere a Plínio, o velho, Agriopas e Petrônio, autores do mundo antigo com narrativas sobre licantropos.

Plínio, o velho, segundo o autor, conta que no festival de Júpiter Lycaeus, um membro da família Antaeus foi conduzido a um lago na Arcádia e transformado em lobo, sendo que voltaria ao normal depois de nove anos, se não consumisse carne humana enquanto nesta forma.

Agriopas relata o caso de Demaenetus, um atleta olímpico que, ao assistir um sacrifício humano na Arcádia, no mesmo festival de Júpiter Lycaeus, foi transformado em lobo, passando dez anos nesta forma. Depois de readquirir sua forma humana, a personagem teria participado dos Jogos Olímpicos em Atenas.

Já Petrônio conta a história de uma viagem dele à Cápua, juntamente com um soldado que o estava escoltando. A certa altura, no entanto, o escolta do autor transformou-se em lobo e atacou uma fazenda próxima, sendo ferido pela lança de um dos fazendeiros. Ao visitar a casa do soldado, o autor o encontrou sendo cuidado por um médico, com o mesmo ferimento que o

⁷⁴ Were-creature, literalmente “homem-criatura” em inglês arcaico e na língua saxã. Denota criaturas capazes de alternar entre a forma humana e uma forma animal. Um *werewolf*, por exemplo, (literalmente “homem-lobo”) seria uma were-creature capaz de adotar a forma de um ser humano ou de um lobo, enquanto um *werebear* (literalmente “homem-urso”), seria uma criatura capaz de alternar entre a forma humana e a de um urso.

fazendeiro havia dito ter causado ao lobo.

Nestas narrativas é curioso observar que as transformações relatadas por Plínio, o velho, e Agriopas aconteceram na Arcádia, justamente no festival de Júpiter Lycaeus, o que reforça a tese de Baring-Gould de que tal cidade-estado grega teria sido o berço da palavra *Licantropia*.

Embora seja amplamente utilizada para se referir à origem da palavra *licantropia* e da própria figura do licantropo, a origem grega apontada por Baring-Gould não é a mais antiga. Nas sagas mesopotâmicas⁷⁵ há indícios de entidades capazes de alternar entre a forma humana e uma forma animal; é possível que na pré-história⁷⁶ também já houvesse tais figuras no imaginário.

A civilização romana e a civilização grega⁷⁷ da Antiguidade Clássica eram bem vistas pelos vitorianos e pelas potências coloniais europeias. Tais civilizações, cujos escritos foram de muitas formas recuperados e ressignificados, com o intuito de corroborar o discurso em voga, eram tidas como “ancestrais” das potências coloniais europeias, como fundadoras do “mundo ocidental”, da racionalidade, da filosofia, da ideologia colonial e do ideal de “masculinidade” vitoriano. Remeter-se à Antiguidade Clássica, até meados do século XX, era uma forma de valorizar uma teoria ou estudo, conferindo-lhe um sentido de veracidade e importância. (DEANE, 2008; GAY, 1993)

Não apenas os gregos eram vistos como bastiões da “masculinidade” e da ideologia colonial. Os povos da antiga Escandinávia também eram valorizados no imaginário vitoriano, considerados como “másculos”⁷⁸.

⁷⁵ Na Epopeia de Gilgamesh, o herói Gilgamesh, em diálogo com a deusa Ishtar, a acusa de ter transformado em animal seus consortes mortais por puro capricho.

⁷⁶ A autora Karen Armstrong (2005) afirma que é recorrente em culturas de tecnologia neolítica e paleolítica, a ideia de que seus sacerdotes (xamãs) assumiam formas animais. A autora levanta a hipótese desta crença ter sido comum na pré-história europeia, quando os seres humanos ainda viviam em regime de pesca, coleta de vegetais e caça.

⁷⁷ A “civilização grega” mencionada no século XIX é uma abstração moderna que toma como base a civilização da cidade-estado de Atenas. Durante o que se convencionou chamar de Antiguidade Clássica, diversas cidades-estado da região do Mar Egeu apresentavam valores e culturas distintas, pouco ou nunca mencionadas pelos autores vitorianos.

⁷⁸ Embora normalmente associados à ideia de barbárie e selvageria na cultura pop, os escandinavos, no imaginário vitoriano, eram considerados precursores do conceito de “masculinidade”. Bradley Deane (2008) menciona que, embora vistos como primitivos e pouco civilizados, os antigos vikings eram tidos como povos “másculos”, corajosos, impetuosos, honrados, castos, devotados à sua fé e à uma hierarquia social estruturada e portanto um exemplo a ser seguido pelos ingleses do século XIX. É importante lembrar que esta representação que os ingleses tinham dos vikings provavelmente não correspondia à representação que outros povos tinham dos mesmos, ou mesmo a que os escandinavos do século XIX tinham de seus ancestrais. Os ingleses atribuíam a ancestralidade do ideal de “masculinidade” a diversos povos que, em algum momento, habitara ou entrara em contato com as ilhas britânicas, como os normandos, celtas e saxões.

Até mesmo adversários, como os povos de etnia zulu da África, que haviam se oposto à colonização inglesa, eram vistos como “másculos”, e lhes eram atribuídas características de castidade, devoção e bravura que os ingleses tinham como ideais. (DEANE, 2008)

Capítulos 3 e 4: O Lobisomem no Norte e A Origem do Lobisomem Escandinavo.

No terceiro e quarto capítulos de sua obra, o autor trata das lendas sobre licantropia na Escandinávia, sobretudo na Noruega e Islândia. Os antigos habitantes destas terras, genericamente denominados como *vikings*, no imaginário da Inglaterra vitoriana eram vistos como guerreiros valorosos, desbravadores corajosos e heróis fiéis e castos, sendo atribuído a eles, assim como aos saxões, aos celtas, bretões e aos povos conhecidos genericamente como “germânicos”, o ideal de “masculinidade” vitoriana.

Nas sagas escandinavas a presença de personagens capazes de mudar da forma humana para uma forma animal é muito comum, a ponto de Baring-Gould classificá-los em três formas distintas. A primeira, assim como na Grécia Antiga, consistia na mudança física do corpo do licantropo, que sofria mutações até se tornar idêntico ao corpo do animal em questão. Esta transformação era conhecida entre os nórdicos como *at skipta hömum* ou *at hamaz* e a forma animalesca era denominada *hamr*.

Muitas vezes, no entanto, este tipo de transformação não acontecia por completo. O licantropo poderia adquirir apenas algumas características do animal, como a força, coragem e bravura. Neste caso, o licantropo era denominado *hamrammr*. Os berserk⁷⁹, por exemplo, eram uma forma de *hamrammr*, uma vez que, ao vestirem a pele de um lobo ou urso e tomarem certas poções mágicas,⁸⁰ receberiam uma força inumana e entrariam em uma fúria insana similar à dos predadores dos quais usavam a pele como roupa.

A terceira forma seria assumida através de magia e encantamentos, criando-se a ilusão da transformação de alguém em animal. Assim, a pessoa afetada não seria transformada fisicamente, porém, aos olhos dos que foram enfeitiçados, seria vista na forma do animal escolhido por quem rogou o encantamento.

O autor faz referências a algumas sagas escandinavas que ilustram estas três possibilidades de licantropia. No capítulo seguinte, ele discute as origens deste imaginário, sobretudo no que diz respeito aos *berserk*, os guerreiros imbuídos de fúria animalesca. Ele dedica várias páginas a narrar a presença de *berserk* nas sagas escandinavas e na história do norte da

⁷⁹ Berserk, de acordo com Summers (2003) derivado do termo nórdico “*Bare Sark*” (sem roupas); segundo Baring-Gould (2003) derivado do nórdico “*Bear Sark*” (roupa de urso, ou de pele de urso). Na antiga Escandinávia, constituía uma classe de guerreiros iniciados em cultos de Odin e recebiam receitas de poções mágicas que deveriam usar juntamente com peles de animais. Em batalha, após vestir tais peles e tomar tais poções os guerreiros entravam em um tipo de êxtase, lutando bravamente até a morte, ignorando todo tipo de dor e atacando ferozmente qualquer alvo ao seu alcance. Na língua inglesa atual, o termo *berserk* é usado para denotar fúria cega. Uma pessoa enfurecida é considerada uma pessoa “*berserker*”.

⁸⁰ Baring-Gould (2003) descreve uma receita de poção, composta de vários tipos de plantas alucinógenas e de ervas com propriedades anestésicas e capazes de causar agitação psicomotora.

Europa.

Embora o autor insista na origem nórdica da licantropia, não aponta qualquer evidência sobre a disseminação desta vertente escandinava do imaginário sobre lobisomens na cultura popular europeia.

Como afirma Otetea (1970), os antigos vikings tiveram alguma influência no Leste Europeu, sobretudo no território onde se localiza a Rússia e no Império Bizantino, servindo como mercenários e soldados de elite. No entanto, o imaginário popular pesquisado por Baring-Gould, relativo às zonas rurais dos Bálcãs, do Império Austro-Húngaro e da França, não parece ter tido maior influência dos povos escandinavos, o que, de certa forma, torna pouco válida a inclusão de uma análise por parte do autor, em dois capítulos consecutivos, do imaginário sobre licantropos na Escandinávia.

A inclusão, portanto, deve-se muito mais a uma tentativa, por parte do autor, de validar seu objeto de pesquisa, incluindo-o entre as crenças de um povo tido como “ másculo ” na Inglaterra Vitoriana, do que a uma real conexão entre o imaginário franco-húngaro-germânico e o imaginário nórdico-escandinavo (DEANE, 2008).

Capítulo 5: O LobisOMEM na Idade Média.

Durante a Idade Média, o licantropo como símbolo do imaginário popular floresceu sobremaneira entre os povos germânicos e francos na Europa Continental. Na Letônia, Lituânia e nos diversos reinos que viriam a formar a atual Alemanha, sobretudo na Prússia e na Curlândia, a crença e o temor em relação aos licantropos se tornou mais forte no que diz respeito à figura do lobisOMEM, o humano que seria capaz de se transformar em lobo.

A Letônia, Lituânia e Prússia, por se localizarem nas imediações da Floresta Negra, densamente povoada por lobos, lidavam de forma mais direta com estes animais, sobretudo no inverno, quando a neve e o frio atraíam os animais para as fazendas de gado e as pequenas vilas rurais, onde a comida era mais fácil de ser conseguida do que na floresta. Segundo Baring-Gould (2003, p.43 – 44).

Olaus Magnus relata que “na Prússia, Letônia e Lituânia, apesar dos habitantes sofrerem consideravelmente com os arroubos dos lobos durante o ano inteiro, já que estes animais atacam o gado em sua maior parte espalhado pelas florestas e sempre que saem vagando, isto não é um assunto tão sério quanto consideram os homens que se transformam em lobos.

Na Letônia também se acreditava que, no Natal, o anticristo convocava os seguidores do

diabo, sob a forma de um menino manco com um chicote de metal na mão. Os que o seguiam se transformavam em lobos, que eram açoitados pelo líder de tal procissão demoníaca caso ficassem para trás ou mostrassem relutância em segui-lo. A horda de lobisomens atacaria as pessoas, animais e vilas em seu caminho, conforme rumava para algum local desconhecido.

O autor menciona ainda que a crença nesta procissão demoníaca impregnava o imaginário popular dos letões de forma tão intensa que a Igreja foi obrigada a desmentir sua existência e proibir que se falasse nela. São Bonifácio também teria se manifestado contra a crença de que o anticristo lideraria uma horda de lobisomens na noite de natal (BARING-GOULD, 2003).

Embora encarada como uma habilidade demoníaca, muitas vezes a licantropia podia provar-se útil para algumas pessoas. Baring-Gould menciona a história de um nobre, contada pelo mesmo Olaus Magnus, que, ao ser obrigado a atravessar a floresta, pediu a escolta de um grupo de feiticeiros.

No meio da noite, quando estavam famintos e cansados, sem ter nenhum lugar para descansar ou comer, os feiticeiros escolheram um entre eles, que se transformou em lobo e se embrenhou na mata fechada, voltando pouco tempo depois com caça para o grupo.

Outra narrativa conta que uma dama da nobreza da Letônia, curiosa, perguntou a um de seus escravos sobre a possibilidade de um homem se transformar em lobo. Para provar que as lendas a respeito de lobisomens eram verdadeiras, o escravo teria se transformado em lobo, deixando que os cães do castelo o atacassem e arrancassem seu olho. Logo depois teria se transmutado novamente em humano, agora cego de um olho.

Algumas poucas narrativas desta região mostram a licantropia como punição divina. Uma curiosa história, segundo o autor, se passaria em Muscovy, onde um nobre de nome Albertus Pericofcius teria acumulado grande rebanho de gado através da extorsão e da tirania para com seus súditos.

Uma noite, quando o nobre estava fora de casa, todo o seu rebanho morreu misteriosamente. Ao regressar à sua morada e ver todos os seus animais mortos, ele blasfemou: *“Que aquele que dizimou meu rebanho de gado coma-o e, se Deus quiser, que me coma também”* (BARING-GOULD, 2003, p.45). Imediatamente Albertus foi transformado em um imenso lobo e saltou para seu curral, começando a roer e devorar todas as carcaças de seu rebanho morto.

Outra narrativa similar pode ser encontrada em Praga, na atual República Tcheca. Segundo a lenda, um nobre tinha o mesmo hábito de Albertus Pericofcius e certa vez roubou a última vaca de uma viúva com cinco filhos. Como punição divina, todo o seu gado morreu e ele foi transformado por Deus em um lobo horrendo, com rosto humano.

Sobretudo na Curlândia, acreditavam ser a transformação física de homem em animal algo impossível. Segundo Baring-Gould (2003, p.47):

No Breslauer Sammlung existe um texto interessante de Rhanaeus sobre os lobisomens da Curlândia. O autor diz “Existem muitos exemplos que não se originam meramente em fofocas, mas que foram indubitavelmente comprovados, para questionarmos o fato de que Satã – e não negarmos a existência deste ser e acreditarmos que desenvolva seu trabalho junto aos filhos da escuridão – mantém os licantropos sob controle de três formas:

14. Como lobo, eles fazem determinadas ações, como atar um carneiro ou destruir o gado, não transformados em lobos, que nenhum estudioso na Curlândia acredita ser possível, mas em sua forma humana, com seus membros humanos, porém em um estado de fantasia e alucinação que acreditam estar transformados em lobos, e são vistos como tal por outros grupos afetados pela mesma alucinação e, assim, andam em grupos com essas pessoas como lobos, porém sem serem lobos verdadeiros.

15. Durante o sono profundo ou em sonhos, imaginam ferir o gado sem sair de seu leito. É o seu senhor quem o faz, em seu lugar, o que sua vontade mostra ou sugere.

16. O Diabo incita os lobos naturais a tomar determinadas atitudes e descreve a imagem tão detalhadamente àquele que está dormindo, imóvel em seu lar, tanto em sonhos quanto acordado, que ele acredita ter cometido o ato.

Sabine Baring-Gould assinala a Idade Média como época da difusão da crença em licantropos na cultura popular da Europa Continental, sobretudo da crença em lobisomens, em licantropos capazes de se transformar em lobos.

Nos capítulos anteriores, nos quais o autor reporta-se às crenças escandinavas, ele coloca como exemplo as sagas vikings nas quais as transformações em animais assumiam diversas formas. Seres humanos ou semi-humanos⁸¹ se transformavam em cisnes, porcos, ursos e diversas outras criaturas da natureza. Quando trata da Idade Média, no entanto, a preferência pelo lobo como forma zoomórfica do licantropo é explícita e homens-lobos são os exemplos fornecidos pelo autor.

Summers (2003) concorda com Baring-Gould quanto à predominância dos lobos no imaginário popular da Europa Continental como forma zoomórfica dos licantropos. Ambos apresentam a mesma explicação para este fenômeno, destacando a grande quantidade de lobos que habitavam as florestas germânicas e francesas e os prejuízos causados pelos mesmos nas pequenas comunidades rurais da Idade Média. Tanto o *loup-garoux* francês quanto o *werewolf* teutônico

⁸¹ Nas sagas escandinavas citadas por Sabine Baring-Gould, não só humanos se transformam em animais, mas também uma ampla gama de seres similares a humanos, pelo menos fisicamente, como as Valquírias, gigantes, kobolds e elfos e até mesmo deuses deixam sua antropomorfia (forma humana) em troca da zoomorfia (forma animal).

seriam, portanto, uma atribuição afetiva de medo e receio ligada à figura do lobo.

No entanto, apenas esta ideia não é suficiente, segundo ambos os autores, para denotar os exemplos de lobisomens encontrados na cultura popular deste período histórico. É de grande importância fazer referência a uma figura que estava em ascensão no imaginário católico entre os séculos X e XV, o diabo. Em seu aprofundado estudo sobre a figura do diabo no imaginário católico, Nogueira (2000) discute como a crença em tal entidade foi imposta pela Igreja medieval à população europeia.

Até meados do século XIII, segundo o autor, embora fosse atribuído à figura do demônio todo tipo de ação ou crença que não correspondesse à sancionada pela Igreja, esta ainda era uma figura vaga e distante. *“O século XIII é uma época de excepcional importância para a história do Diabo. Desapareceram, através da autoridade de Tomás de Aquino, as ambiguidades com relação à personagem demoníaca.”* (NOGUEIRA, 2000, p.52). Ao invés de uma figura representativa e quase lendária, o Diabo e suas hordas infernais passaram a ser tratados pela Igreja como uma ameaça real, física e concreta, passível de ser combatida não apenas com a fé, mas também com a espada e a fogueira.

Preocupada com a existência e a manifestação material do Diabo, a Igreja intensificou o que Nogueira chama de “Pedagogia do Medo”, o convencimento dos fiéis, pela catequese, de que Lúcifer e seus asseclas estariam presentes no cotidiano destes e que deveriam ser combatidos o tempo todo. Segundo o mesmo autor, foi neste período que se intensificou a crença em pactos com demônios, feiticeiros praticando magia negra, bruxas adorando o diabo em seus *sabbats* e manifestações físicas dos anjos caídos, normalmente na forma de animais de cor escura.

Portanto, a disseminação da crença em lobisomens durante a Idade Média pode se dever mais à “Pedagogia do Medo” descrita por Nogueira, do que simplesmente aos ataques e depredações de lobos comuns, como destacado por Baring-Gould e Summers. A manifestação da figura do diabo na forma de lobo, na cultura católica, poderia explicar os ataques de lobos ao gado dos camponeses. O ataque, como é típico da mentalidade mágico-religiosa descrita por Mircea Eliade (1963), deveria ser atribuído à ação intencional de alguma entidade e o diabo do catolicismo e seus asseclas humanos, na forma de feiticeiros ou bruxas, assumiriam este papel.

Capítulo 6: Uma Câmara de Horrores:

No quinto capítulo, após validar seu objeto de pesquisa, atribuindo o mesmo não só a etnias então consideradas bárbaras, mas também a povos considerados civilizados, o autor dá início a estudos de casos coletados em suas viagens pela Europa, encontrados em arquivos,

bibliotecas e salões de curiosidades⁸² por todo o continente europeu.

O autor abre o sexto capítulo de sua obra referindo-se ao caso de dois homens, Pierre Bourgot e Michel Verdung, levados a julgamento pelo Inquisidor Geral da Diocese de Besançon, em dezembro de 1521.

Os dois homens, acusados de licantrópia e canibalismo, foram capturados pelos soldados franceses depois que o Parlamento de Dôle, alarmado com o grande número de casos de assassinato da região do Franche Comté, expediu um mandato de busca e captura aos *loup garoux* que teriam assassinado e devorado diversas pessoas.

Segundo narra o autor, Pierre Bourgot, em 1502, perdeu seu rebanho de carneiros devido a uma forte tempestade. Desesperado, ele vagou em vão por todas as partes em busca dos animais perdidos. Enquanto procurava por eles, foi abordado por três cavaleiros negros que o socorreram.

Os cavaleiros prometeram que seu senhor o protegeria e ajudaria a encontrar seu rebanho novamente e em troca exigiria apenas a confiança do aldeão. Pierre aceitou a transação e, logo depois, encontrou seus carneiros.

Em alguns dias ele descobriu que os cavaleiros eram servos do diabo e, em agradecimento por ter recebido de volta seu rebanho, o camponês renegou a religião católica e jurou fidelidade ao demônio que comandava os cavaleiros, chamado Mayset.

No depoimento de Pierre Bourgot ao Inquisidor Geral, ele conta que não precisou mais se preocupar com a proteção do rebanho, pois Mayset mantinha os lobos afastados de seus carneiros.

No entanto, cansado de não precisar mais cuidar do rebanho, o aldeão renegou ao diabo e voltou à religião católica. Depois de algum tempo, ele conheceu Michel Verdung e, em troca de dinheiro, voltou a prestar homenagem ao demônio. Desta vez, Pierre foi convidado por Michel a um *sabbat* em uma floresta próxima.

Durante o *sabbat*, depois de dançar e festejar, o aldeão foi ungido por Michel Verdung com um unguento mágico e viu-se transformado em lobo. Segundo o depoimento, tal substância foi dada a Pierre por Mayset e seu novo amigo, Michel, também a recebera de seu mestre, um demônio de nome Guillemin.

Com o unguento, o aldeão passou a se transformar em lobo com frequência. Em uma

⁸² Considerados ancestrais dos museus, os salões de curiosidades eram bastante populares na primeira metade do século XIX. Nobres abastados e burgueses bem-sucedidos muitas vezes montavam em suas propriedades salões com coleções de itens “curiosos” comprados em leilões ou adquiridos através do patrocínio a viajantes e exploradores. Entre tais itens era comum se encontrar registros de julgamentos de crimes incomuns, atas da Inquisição, livros de feitiçaria (grimórios) e diversos outros registros escritos do imaginário medieval, ao lado de objetos de outras culturas, animais empalhados, fósseis, armas antigas e obras de arte.

Alguns salões de curiosidades eram abertos ao público em geral, enquanto outros eram restritos aos convidados dos donos da propriedade. (SUMMERS, 2003; GAY, 1993)

destas transformações, atacou um garoto de seis ou sete anos a dentadas, mas foi afugentado por outros camponeses que ouviram os gritos da criança.

Em outra ocasião, acompanhado de Michel, também transformado em lobo, atacaram e mataram a dentadas um casal que colhia ervilhas. Após este duplo homicídio, também atacaram e devoraram pelo menos quatro pessoas, incluindo duas crianças, e também devoraram um bode.

Diante dos ataques, a Corte do Parlamento em Dôle autorizou a caça e captura dos dois *loup garoux* que estavam aterrorizando a região. Michel Verdung e Pierre Bourgot foram presos e confessaram seus crimes. Baring-Gould não relata o veredicto do Inquisidor Geral, diante de acusações graves de bruxaria, canibalismo, assassinato e licantropia; pode-se presumir que ambos foram executados.

O autor menciona também outro caso, ocorrido na mesma região da França. Segundo ele, na floresta próxima à Armanges havia um eremita chamado Giles Garnier, um homem que, segundo Baring-Gould (2003, p.56):

[...] era um indivíduo sombrio, com ar doentio, que andava curvado, e cuja face pálida de tez lívida, com um par de olhos profundos sob duas sobrelhas peludas e tortas que uniam-se no meio da testa [...] Giles falava raramente, e quando o fazia utilizava o dialeto da região. Sua longa barba grisalha e seus hábitos reservados rendiam-lhe o nome de Ermitão de St. Bonnot, apesar de ninguém, por um momento que fosse, atribuir-lhe um bocado de santidade.

Apesar de ser uma figura medonha, o eremita era deixado em paz pelos aldeões das proximidades, em sua cabana de madeira no interior da floresta. Uma noite, no entanto, ao voltar do trabalho no campo, um grupo de camponeses ouviu gritos vindos da floresta e chegaram a tempo de salvarem uma garota que estava sendo atacada por uma besta quadrúpede. Como estava escuro, não foi possível identificar o que havia atacado a jovem, enquanto alguns aldeões, segundo o autor, afirmaram ser um lobo, outros pensaram ter reconhecido o eremita.

Em pouco tempo, crianças começaram a desaparecer nas imediações da floresta. Levado ao tribunal de Dôle, o eremita Giles Garnier foi reconhecido por várias testemunhas como o assassino de pelo menos cinco crianças que, além de estranguladas, haviam sido parcialmente devoradas.

Embora tenha declarado ser um licantropo e poder se transformar em lobo, o eremita foi reconhecido pelas testemunhas e elas afirmaram nunca terem-no visto atacar alguém transformado em animal; sempre que o fazia estava em sua forma humana. Sabine Baring-Gould afirma que Giles foi levado à praça pública e queimado vivo pelos crimes que cometeu.

Após este caso, o autor menciona outro, documentado na obra *Discours de Sorciers*, de 1603. Neste caso, uma família inteira foi tomada pela licantropia e pela prática do canibalismo.

A primeira a ser acometida pelos sintomas foi Pernette Gandillon, uma garota da região de Jura. Acreditando ser uma loba, a garota saiu pelas florestas da França andando sobre os quatro membros. Após percorrer um longo trajeto, encontrou duas crianças colhendo morangos e as atacou. Uma delas, no entanto, puxou de uma faca e acertou Pernette. O barulho da luta atraiu os aldeões e, segundo o autor, “*Pernette foi arrebatada pelas pessoas furiosas e horrorizadas*” (BARING-GOULD, 1889, p. 58).

Pierre e Antoinette, irmãos de Pernette, e Georges Gandillon, filho de Pierre, foram presos pelas autoridades de Jura logo depois. Os três sob acusação de terem participado de *sabbats*, usado unguentos mágicos e se transformado em lobos, tendo percorrido uma longa distância pelas matas antes de regressar para suas casas no distrito de Jura. Enquanto na forma lupina, os dois irmãos e o filho de Pierre atacaram pessoas e gado, tendo matado e devorado vários seres humanos.

O documento *Discours de Sorciers* afirma que os três, na prisão, se comportavam de maneira pouco usual, andando sobre os quatro membros, uivando e se comportando como lobos em suas celas. Como não tinham o unguento à mão, não poderiam se transformar fisicamente em lobos, mantendo suas formas humanas que, segundo o autor, eram extremamente marcadas por mordidas de cães e pelas jornadas pela floresta. Condenados por feitiçaria, licantropia, homicídio e satanismo, os três foram enforcados e depois queimados.

Baring-Gould também conta que, no mesmo ano em que a família Gandillon foi executada, em 1598, um alfaiate de Châlons foi sentenciado à fogueira pelo Parlamento de Paris por licantropia. Tal alfaiate havia atraído para sua loja ou para a floresta próxima, várias crianças, às quais havia estrangulado, desossado e conservado em salmoura. Ele preparava e devorava a carne delas como se faz com carne de gado, temperando-a e usando-a em pratos elaborados.

O parlamento encontrou diversos barris cheios de ossos dentro de sua casa, mas não pode determinar quantas vítimas o alfaiate fez. Segundo o autor, durante o julgamento, o assassino detalhou tão horripelantemente seus crimes que o juiz mandou queimar todos os documentos relativos ao caso após a sentença ser cumprida.

O último caso reportado por Sabine Baring-Gould neste capítulo diz respeito a um mendigo de nome Roulet que foi pego, coberto de sangue, devorando um cadáver humano na companhia de dois lobos.

Levado a julgamento, o mendigo disse que podia se transformar em lobo usando um unguento mágico e que os dois lobos eram seus irmãos que haviam adquirido a forma lupina através da mesma substância. As evidências, no entanto, mostraram que os irmãos de Roulet não estavam na cidade no dia em que ele foi preso.

Interrogado pelo juiz, o mendigo confessou ter matado um homem por asfixia e ter devorado parte de sua carne na companhia dos lobos, tendo sido interrompido pelos camponeses que o encontraram. Ele também confessou ter participado de *sabbats* e atacado outras pessoas em diversas ocasiões.

Embora tenha sido julgado pelos mesmos crimes que os outros licantropos relacionados no capítulo, Roulet não foi condenado à morte. O autor (2003, p.61) arrola parte da sentença do processo contra o licantropo:

A corte do Parlamento apelou da sentença que o condenara, e ordenou que o dito Roulet fosse internado no hospital Saint Germain de Prés, onde costumam ser internados os loucos, para ali permanecerem durante dois anos, a fim de instruir e reconduzir seu espírito a Deus, a quem a extrema miséria o havia feito renegar

Neste capítulo os casos citados por Sabine Baring-Gould tiveram como cenário a França dos séculos XVI e XVII e são bastante ilustrativos de como se manifestava, no imaginário popular da época, a ideia da licantropia.

No primeiro caso, dos aldeões Pierre Bourgot e Michel Verdung, no início do século XVI, ainda é perceptível a influência do imaginário medieval, sobretudo em relação à figura do diabo e sua influência na simbologia na qual se constituiu o licantropo. O aldeão Pierre Bourgot, após perder seu rebanho e se embrenhar na *wilderness* em busca de seu gado, encontra emissários do demônio em meio a esta área selvagem, é instado a renegar sua fé em troca de benefícios materiais e assim o faz.

De volta à civilização, isto é, à vila, ele se cansa da proteção de seu mestre e volta à sua antiga religião. Eis que surge, então, mais um emissário do demônio na forma de Michel Verdung, que leva Bourgot a se embrenhar novamente na *wilderness* e lá participar de um *sabbat*, onde os demônios lhe entregam o unguento mágico com o qual Pierre Bourgot pode se fundir permanentemente com a *wilderness*, transformando-se em animal.

Para o povo do distrito de Dôle do século XVI, esta narrativa era considerada não só possível, mas também provável. As autoridades do distrito emitiram ordens de prisão aos *loup-garoux*, isto é, aos lobisomens. Os aldeões Pierre Bourgot e Michel Verdung foram capturados, julgados, ouvidos e, diante da acusação de bruxaria, satanismo e participação no *sabbat*, entregues ao Inquisidor Geral, que os submete ao processo inquisitorial. Em momento algum é questionada a transformação física em lobo, os encontros com o demônio e seus emissários ou as bençãos concedidas por este, que teria passado a proteger os rebanhos de Bourgot.

O eremita, novamente um homem ligado à *wilderness*, é acusado de ser um *loup-garoux*,

é preso e reconhecido pelas testemunhas. O curioso é que, embora Giles afirme se transformar fisicamente em lobo, as testemunhas afirmaram que o viram atacar suas vítimas em sua forma humana.

Enquanto no primeiro caso é narrada uma trama repleta de unguentos mágicos, demônios, milagres e metamorfoses físicas, no segundo os aldeões, testemunhas dos crimes do ermitão Giles Garnier, afirmaram perante o juiz que o réu era apenas um assassino. Um assassino perverso, na concepção de Susini (2006), mas ainda assim um assassino humano, normal, sem qualquer poção mágica, benção demoníaca ou auxílio sobrenatural.

Baring-Gould deu a entender que as testemunhas acreditavam ser possível a transformação em animal por parte de Giles Garnier, mas que nunca haviam visto o eremita transformado. Paradoxalmente, no caso anterior, dos aldeões Pierre Bourgot e Michel Verdung, ambos eram tidos não só como capazes de se transformar em animais como acusados formalmente de cometerem crimes nesta forma.

Na ocorrência seguinte, em finais do séculos XVI, a família Gandillon teria sido acometida pela licantropia. Na carceragem, no entanto, o autor narra que os três membros presos se comportavam como lobos, andando em quatro membros, uivando e latindo. Todos eles também seriam terrivelmente marcados, com diversas cicatrizes de mordidas de cães.

Embora o caso da família Gandillon tenha acusações semelhantes às feitas a Pierre Bourgot e Michel Verdung, aqui o autor refere-se a um comportamento que se assemelha muito mais ao de pessoas mentalmente insanas do que ao dos licantropos do primeiro caso. Embora acusadas de bruxaria e satanismo, as pessoas da família Gandillon não parecem sequer ter condições de falar, quanto mais de fazerem pactos com demônios ou de espalharem unguentos pelo corpo.

O último caso apresentado por Baring-Gould demonstra uma grande mudança na forma da justiça tratar o acusado de licantropia. O mendigo, encontrado devorando um cadáver humano na companhia de dois lobos, confessou diante do juiz ter participado de *sabbats* e de ser capaz de se transformar em lobo utilizando um unguento mágico, as mesmas confissões feitas por Pierre Bourgot e Michel Verdung no primeiro caso.

No entanto, embora capturado em flagrante e confessado os mesmos crimes que levaram os aldeões do primeiro caso a serem encaminhados à Inquisição e que levaram os outros licantropos dos casos descritos por Baring-Gould a receberem pena de morte, o mendigo Roulet foi condenado à internação em um hospital para doentes mentais e não à fogueira ou ao cadafalso.

Em alguns dos relatos, os acusados de serem *loup-garoux* acabam executados pelas autoridades locais não apenas por serem homicidas ou suspeitos de homicídios, mas por serem considerados capazes de feitos fantásticos, de se transformarem em animais, dialogarem com

demônios e compartilhar com eles dos segredos e dos poderes da *wilderness*, do mundo mágico e temido da floresta. No caso do mendigo Roulet, no entanto, embora o mesmo estivesse, ou tivesse fingido estar, certo de possuir tais habilidades extraordinárias, as autoridades responsáveis por seu julgamento e punição não consideraram tais habilidades como reais, condenando o mendigo à internação em um hospital para doentes mentais.

Embora o mendigo, e a cultura da qual ele fazia parte, ainda considerassem como realidade a existência de *sabbats*, pactos demoníacos, poções mágicas e a transformação física de homem em lobo, as autoridades que o julgaram não compartilhavam deste imaginário, ou seja, deste conjunto de símbolos considerados plausíveis pela cultura popular naquele período e local. A menção destes por parte do réu é interpretada pelas autoridades judiciais como insanidade mental.

Esta análise dos casos relatados por Sabine Baring-Gould coincide com a afirmação de Roger Chartier (1995) de que durante o século XVII e XVIII houve, na França, uma ruptura entre a cultura popular, até então compartilhada por todos, e uma nascente cultura erudita, da população letrada, educada e catequizada nos cânones da união nacional e do catolicismo contra-reformista.

Para esta nova cultura erudita, *sabbats*, licantria e elixires mágicos não eram considerados parte da realidade, mas sinais de loucura por parte de quem afirmava sua existência. A partir deste choque cultural e do esforço estatal e eclesiástico para desconsiderar e desvalorizar a cultura popular, particularmente a francesa (CHARTIER, 1995), autoridades como as do caso citado, passaram a não mais condenar à morte os suspeitos de licantria, mas encaminhá-las a tratamento médico, como portadores de desordem mental.

É perceptível, portanto, no final do século XVI, a tendência à separação da cultura popular e da cultura erudita no interior da França, sobretudo no que diz respeito aos processos contra licantropos. No início desse século, processos referentes a casos de licantria, como o dos camponeses Bourgot e Verdung, eram encaminhados à autoridade eclesiástica, no caso ao Tribunal do Santo Ofício, pois os réus eram suspeitos de lidarem com demônios e de possuírem poderes mágicos concedidos por estes.

No final do mesmo século, os acusados dos mesmos crimes se encontravam sob julgamento da autoridade temporal e não mais da autoridade religiosa. Embora ainda fossem creditados a eles poderes mágicos, estes não eram corroborados pelas testemunhas. Nem o eremita Giles Garnier, nem a família Gandillon foram vistos em formas animais e, embora os réus do segundo caso se comportassem como lobos na carceragem, os mesmos eram descritos como humanos, embora sua forma humana fosse atribuída à falta do unguento capaz de transformá-los em lobos.

No último caso apresentado por Baring-Gould, julgado no mesmo ano que os casos de Giles Garnier e da família Gandillon, embora o réu estivesse certo de suas habilidades mágicas, as

autoridades judiciais não estavam convencidas e consideraram-no louco e não um licantropo. A partir destes casos, portanto, é possível perceber nuances do início do processo de separação entre a cultura popular e a cultura erudita no interior da França.

Capítulo 7: Jean Grenier

No sétimo capítulo de sua obra, o autor faz referência ao caso de um garoto de nome Jean Grenier. Embora não aponte a data em que este caso ocorreu, Sabine Baring-Gould deixa clara a fonte de onde retirou esta história: *Tableau de l'inconstance, de 1612*, de Pierre de Lancre.⁸³

Segundo Baring-Gould (2003, p.64), uma série de desaparecimentos de crianças, na região de Bordeaux, na França, levou as famílias a entregarem ao Parlamento da região uma criança de nome Jean Grenier:

O menino tinha uma aparência peculiar. Seu cabelo era vermelho e grosso, cobrindo-lhe os ombros e as sobrancelhas estreitas. Seus pequenos olhos acinzentados eram profundos e brilhantes, com uma expressão de fúria horrível e astúcia. A pele era de cor oliva escura, os dentes, fortes e brancos e os caninos protuberavam sobre o lábio inferior quando ele fechava a boca. As mãos do menino eram grandes e fortes e as unhas enegrecidas e pontudas como as garras de uma ave. Suas vestes estavam gastas e davam impressão de absoluta miséria. Os poucos panos que o cobriam estavam em retalhos e pelos buracos era possível ver claramente a magreza de seus membros.

Grenier não foi aprisionado apenas por sua aparência estranha. O rapaz, então com 13 anos, era conhecido por viver nas matas da região e por contar a todos que era um *loup-garoux*, que havia devorado muitas crianças da região, matado muitos cães e bebido o sangue de todos.

Embora tivesse família, o jovem havia fugido de casa para viver na mata e apesar de muitos tentarem empregá-lo como pastor ou aprendiz, sempre fugia das cidades e vilas e voltava a perambular pela floresta, contando histórias fantásticas de suas transformações em lobo, seus festins antropofágicos e pactos com o demônio.

Diante do tribunal, Grenier contou ao juiz que, quando tinha dez anos, fora levado pelo vizinho, Duthillaire, ao interior da floresta. Lá ele o apresentou a um ser chamado “Lorde da Floresta”, que o marcou na testa com a unha e deu-lhe um unguento mágico e uma capa de pele de

⁸³ Pierre de Lancre foi um juiz controverso, considerado “caçador de bruxas”, que atuou e viveu no início do século XVII. Trabalhando ao lado da Igreja, ele documentou e investigou diversos casos de bruxaria, possessão diabólica e licantropia na zona rural da França, sobretudo na região de Labourd, no território basco da França.

lobo, ensinando-o a se transformar em *loup-garoux*. Afirmou também que o “Lorde da Floresta” era conhecido como Pierre Labourant, usava uma corrente de ferro no pescoço à qual estava sempre roendo e vivia no Inferno, comprando as almas dos mortais que ingressavam na floresta para o *sabbat*. Uma espécie de intermediário entre o demônio e os mortais.

Segundo a narrativa, após Jean Grenier fazer um pacto com o Lorde da Floresta, este o instruiu a jamais roer a unha de seu polegar direito, que havia se tornado mais grossa e longa do que as outras, ou o pacto seria quebrado.

Com o suposto poder de se transformar em lobo, Jean Grenier disse ter passado a viver nas imediações da floresta. Sua primeira vítima foi uma garota de nome Marguerite Poirier, a quem havia atacado a mordidas quando transformado, mas a menina havia conseguido nocauteá-lo com um pedaço de pau e então fugira.

Chamada à corte, Marguerite confirmou a história. Segundo ela, um animal semelhante a um lobo, porém de pelagem ruiva, a havia atacado e a teria devorado se não o tivesse atingido com um cajado e fugido. Os detalhes fornecidos por Jean Grenier e a jovem Poirier coincidiram e a corte deu continuidade ao processo.

Jean afirmou ainda ter matado quatro crianças, das quais devorou a carne e bebeu o sangue. Seu testemunho foi detalhado, com as datas dos ataques, locais e circunstâncias destes. Após uma cuidadosa investigação, as autoridades do Parlamento de Bordeaux confirmaram o desaparecimento de quatro crianças nas datas referidas pelo réu. Todas tinham as características físicas e vestiam as roupas descritas por Jean Grenier.

Devido a tais evidências, a corte considerou o réu culpado e o sentenciou a ser internado em um monastério, para que, junto aos homens de Deus, aprendesse novamente os valores éticos e morais que deveriam ser seguidos pelas pessoas de bem. Caso fugisse ou escapasse do claustro, a corte determinou que fosse aplicada a pena de morte.

O autor citado por Baring-Gould (2003, p.69 -70), Pierre de Lancre, visitou o jovem Jean Grenier no monastério:

Pierre de Lancre visitou-o sete anos depois e encontrou-o com a estatura menor, muito tímido, e sem querer olhar ninguém no rosto. Seus olhos estavam profundos e agitados, seus dentes, longos e protuberantes, suas unhas negras e gastas. Sua mente era um terreno árido e ele parecia incapaz de compreender as coisas mais simples. Contou sua história a Pierre de Lancre, como correria pela mata como um lobo e que ainda sentia urgência por carne crua, principalmente de garotas, que dizia ser deliciosa, afirmando que apesar do confinamento, não demoraria muito para que provasse dela novamente.

Disse que o Lorde da Floresta visitara-o duas vezes na prisão, mas que o espantara fazendo o sinal da cruz. Os relatos oferecidos sobre os assassinatos cometidos

coincidiu exatamente com os depoimentos prestados durante o julgamento. Além disso, a história do pacto que fizera com o Senhor Negro e a maneira pela qual realizava sua transformação também coincidiram com os relatos anteriores.

Ele morreu aos vinte anos, depois de permanecer confinado por sete anos, pouco depois da visita de Pierre de Lancre.

O caso de Jean Grenier guarda semelhanças com os casos apresentados anteriormente por Sabine Baring-Gould, sobretudo com o caso dos camponeses Bourgot e Verdung. Com poucas exceções, há um padrão comum nestes casos. Neles uma pessoa comum é levada pela necessidade ou é seduzido a entrar na *wilderness*, no reino do maravilhoso, da sobrenaturalidade e da magia, quando então a pessoa tem contato com uma entidade sobrenatural ou com um arauto desta, como é o caso dos cavaleiros negros e de Pierre Labourant. O contato acaba em um pacto pelo qual a pessoa se torna um ser híbrido, em parte humano e em parte pertencente ao mundo da *wilderness*, com uma forma animal. Quando tenta regressar a seu mundo civilizado, a pessoa acaba por perceber que não é mais um ser humano e sim um *loup-garoux*, com necessidade de carne humana e incapaz de voltar a sua vida antiga.

Este enredo comum nos casos de *loup-garoux* citados por Baring-Gould ilustra a relação de medo entre os aldeões franceses e a *wilderness*. Como mencionado anteriormente por Idriceanu e Bartlett, a floresta, a *wilderness*, era considerada um território onde o humano não tinha controle, um território mágico, onde a noção de tempo e espaço se esvaía, onde o impossível se tornava possível e onde o sobrenatural suplantava o natural. Adentrar tal território era colocar em risco a vida, como as vítimas dos *loup-garoux* dos casos citados, ou a própria alma, como os *loup-garoux* Pierre Bourgot, Jean Grenier e Michel Verdung.

No caso de Jean Grenier, assim como no caso do mendigo Roulet, é visível a adoção de uma tentativa de regeneração, por parte das autoridades judiciárias, do réu, ao invés de uma pena de morte. Os juízes preferem internar o jovem *loup-garoux* em um convento, para que ele reaprenda a moral e os bons costumes católicos, à simplesmente condená-lo à fogueira ou ao cadafalso.

Capítulo 8: Folclore e Lobisomens

Neste capítulo, o autor expande o mito do licantropo para além das fronteiras da figura do lobisomem. Ele inicia o texto explicando que, devido à falta de lobos nas Ilhas Britânicas, narrativas de lobisomens no Reino Unido são raras. Informa que as poucas referências encontradas se tratam de traduções de músicas ou lendas francesas. Embora “homens-lobo” não façam parte do imaginário britânico, a figura do licantropo não está totalmente ausente deste. No lugar do lobo, muitas narrativas contam sobre pessoas se transformando em cães, gatos ou lebres, estes sim,

animais comuns na região.

Casos de canibalismo similares aos referidos no capítulo anterior não são raros na Grã-Bretanha, sobretudo na região da Escócia. Baring-Gould afirma, no entanto, que tais casos não chegaram a ser classificados como licantropia pelos juízes, uma vez que os canibais e os assassinos não mudaram fisicamente de forma, embora, segundo ele, devorar carne humana seja um comportamento próprio de animais e não de pessoas.

Um dos casos referidos pelo autor, retirado do livro *Chronicles of Scotland* (BARING-GOULD, 2003, p.73), diz respeito a um bandido da região de Angus, na Escócia:

Nesta época (1460), havia ‘ane brigand ta’em⁸⁴’ com sua família, que assombrava um lugar em Angus. Este homem malvado tinha uma mania horrível de roubar em silêncio os jovens e crianças que conseguia ou de levá-las sem ser notado, e comê-los. Quanto mais jovens, mais deliciosos eram. Por esta razão, ele, sua esposa e seus filhos foram queimados, exceto uma menina de um ano que foi poupada e levada para Dandee, onde cresceu. Quando atingiu a juventude, foi condenada e queimada por este crime. Diz-se que no caminho para o local de execução, uma multidão estava reunida, principalmente mulheres, amaldiçoando-a por ser tão infeliz para cometer estas atitudes. Ela voltou-se para as mulheres e disse com ira: ‘Onde escondem-me como se tivesse cometido um ato desleal? Acreditem-me se tiverem experiência em comer carne de homens e mulheres, achariam-na tão deliciosa que jamais proibiriam-na novamente’. Assim, sem nenhum sinal de arrependimento, esta traidora infeliz morreu perante o povo.

O autor também menciona outro caso, de um homem conhecido como Chwsten Cleek, que viveu na região de Perth em 1340, durante a guerra contra a Inglaterra. A história de Cleek, narrada por um trovador medieval de nome Wyntoun, contemporâneo do assassino, em sua obra *Chronicle*, conta que este, apesar de viver nos ermos, onde a caça era abundante, preferia visitar as cidades, onde as pessoas estavam morrendo de fome e lá armava armadilhas para capturar mulheres e crianças, das quais se alimentava.

Baring-Gould comenta e compara estes dois casos aos apresentados por ele nos capítulos anteriores e enfatiza que “*Um homem culpado pelos crimes cometidos pelo bandido de Angus ou o carle de Perth, teria sido considerado um lobisomem na França ou na Alemanha, e teria sido julgado por licantropia.*” (BARING-GOULD, 2003, p.74)

O autor menciona que na Escócia o canibalismo tinha uma tradição antiga e tanto no caso de Chwsten Cleek quanto no caso do bandido de Angus, as fontes referem-se ao fato destes serem

⁸⁴ Ane brigand ta’em: Um bandido, um salteador.

“traidores do povo”, ou seja, ao devorar seus conterrâneos escoceses, diminuiriam seu número, favorecendo a dominação inglesa. O autor reforça esta ideia ao citar São Gerônimo, que, ao visitar a região no ano 880, descreveu seu encontro com o povo Attacotti, segundo ele, “*Um povo britânico que vive de carne humana.*” (BARING-GOULD, 2003, p.74). Outro autor citado por Baring-Gould, de nome Gibbon⁸⁵, também se refere aos Attacotti, dizendo que eles habitavam a região onde hoje é a cidade de Glasgow, na Escócia.

Para Baring-Gould, na Grã-Bretanha, a licanthropia se encontrava de forma dissociada do canibalismo ou da figura do lobisomem. Devido ao fato de as Ilhas Britânicas não comportarem grandes predadores e de lobos serem raros nestes territórios, não teria se fixado, no imaginário anglo-saxão, a ideia do licantropo que se transforma em predador selvagem para devorar carne humana. A licanthropia, como acontecia no caso das bruxas transformadas em gatos, cães e lebres, normalmente ocorria como meio de fuga ou disfarce, raramente se revelando como uma forma animalesca agressiva. Se uma bruxa ou um feiticeiro se transformava em animal, nas narrativas anglo-saxônicas, normalmente era para chegar mais rapidamente em algum local ou para não ser incomodado por outros humanos, sendo muito raros os casos de licantropos que, em suas formas animais, fossem violentos.

Após tal afirmação, Baring-Gould analisa algumas tradições de licanthropia na França, onde, ao contrário do arquipélago britânico, havia grande quantidade de lobos e o folclore sobre lobisomens era bastante rico.

Ele destaca que, nas diversas regiões deste país, as tradições assumem uma forma mais ou menos similar. Durante a noite, especialmente nas noites de lua cheia, os licantropos acordariam com uma irresistível vontade de correr pela floresta. Eles mergulhariam em uma fonte e dela sairiam cobertos com peles de lobos e então passariam a noite atacando o gado e as pessoas que cruzassem seu caminho, correndo pelas regiões ermas e participando de *sabbats*. Na região de Périgord, estes seres eram conhecidos como *loulérou* e usavam pele de bode ao invés de lobo para se transformarem. Tanto os *loup-garoux* quanto os *loulérou* poderiam ser reconhecidos, mesmo não estando transformados, pois suas mãos seriam grandes, cobertas de pelos e com dedos curtos.

Ainda na França, o autor descreve algumas maneiras de se “curar” um licantropo, uma delas consiste em desferir três facadas na testa da criatura, embora em algumas regiões do país três gotas de sangue retiradas com uma agulha tivessem o mesmo efeito nestes seres.

Como mencionado também por Barber (1988), em outras regiões da Europa Continental o mito do vampiro e do lobisomem se fundem em uma só figura. Sabine Baring-Gould afirma que, na Normandia, acredita-se que cadáveres, ao serem possuídos pelo demônio, deixariam a sepultura

⁸⁵ Baring-Gould não menciona a data ou o nome completo deste autor, nem mesmo o título de sua obra.

na forma de lobos infernais, passando a existir como lobisomens.

Na Noruega o mito da licantria se funde ao mito local a respeito de trolls. Na mitologia escandinava, trolls seriam espíritos sobrenaturais que habitariam as florestas, variando imensamente na forma e em poderes. O autor destaca que os licantropos noruegueses (*Husebjörn*) eram considerados como trolls ou como humanos que receberiam poderes de trolls.

Segundo Baring-Gould, ainda na Escandinávia, sobretudo na Suécia, era comum a crença de que os russos, lapões e finlandeses teriam o conhecimento de fórmulas mágicas capazes de transformar seres humanos em lobos; durante o conflito da Suécia contra a Rússia, em fins do século XVIII, os suecos acreditavam, segundo Baring-Gould, ser esta a pena aplicada pelos seus inimigos aos prisioneiros de guerra, que seriam transformados em lobos pelos russos e enviados de volta à sua terra natal.

Na Dinamarca, os licantropos poderiam ser reconhecidos por terem as sobrancelhas unidas sobre o nariz. A fórmula para produzir lobisomens era também bastante conhecida. Uma mulher grávida deveria esticar entre quatro pedaços de madeira a membrana que envolve um potro recém-nascido e então rastejar sobre esta, completamente nua. Se fizesse este ritual, ela não sentiria as dores do parto, mas seus filhos estariam fadados a se transformarem em lobos todas as noites.

Nas sagas e canções populares nórdicas também são comuns menções a itens mágicos, sobretudo correias de pele humana que, quando colocadas, transformariam seu usuário em animal.

Também difundida em grande parte da Europa Continental Ocidental é a lenda de que, se um casal tivesse seis filhas mulheres e nascesse um filho homem depois delas, este seria um lobisomem.

Enquanto nos países nórdicos o lobisomem e o vampiro são figuras distintas, o mesmo não ocorreria entre os eslavônicos, eslavos e gregos. No imaginário popular da Europa Continental, o vampiro e o lobisomem se fundiriam em uma mesma figura, o *vrikolaka*, conhecido na Bulgária e na Eslováquia como *vrkolak* e na Grécia moderna como *brúkolakas*.

Em certa região da Rússia, segundo o autor, o lobisomem é chamado *wawkalak* e no imaginário local seria uma pessoa que irritou o diabo e por isso foi amaldiçoada e transformada em lobo. Diferentemente dos outros licantropos do imaginário popular, o *wawkalak* é um lobisomem bondoso, gentil e amigo dos humanos; o que muito provavelmente reflete uma relação diferenciada deste povo com os lobos de sua região, não de temor, mas de companheirismo ou, pelo menos, de coexistência pacífica.

Baring-Gould prossegue demonstrando que não só no continente europeu há figuras do imaginário dotadas da habilidade da licantria. No oriente médio e no extremo oriente estas também são bastante comuns.

O autor se refere à crença na metempsicose, na possibilidade da transmigração da alma

para fora do corpo, presente na Índia e no extremo oriente. Esta transmigração da alma possibilitaria a esta trocar o corpo humano por um corpo animal, levando a consciência, as memórias e o raciocínio do corpo humano para um corpo não-humano. Segundo o autor, esta seria uma forma de licanthropia, embora não envolvesse nenhuma transformação física do corpo do licanthropo.

O autor menciona que na Abissínia, atual Etiópia, acreditava-se que os ferreiros, tidos como uma casta inferior de artesãos, seriam acometidos por licanthropia, podendo se transformar em hienas. Estes seres eram chamados de Budas⁸⁶ e, para serem diferenciados dos humanos comuns, usavam nas orelhas argolas de ouro. Segundo o aventureiro Nathaniel Pierce, consultado e citado por Baring-Gould, era comum se encontrar, na região, ainda no século XIX, hienas com argolas de ouro nas orelhas; portanto, muitos nativos de outras castas e etnias acreditavam ser estes os Budas em suas formas animais. Outro viajante, Sir Gardner Wilkinson, também destaca estas narrativas de ferreiros abissínicos que se transformavam em hienas.

O capítulo segue com referências à América; citando o historiador Joseph Acosta, o autor menciona que também entre os astecas e incas havia crenças na transformação de seres humanos em animais, sendo que a maioria delas dizia respeito aos sacerdotes destes povos, chamados por eles de Nagual. Depois de mencionar os povos incas e astecas, Baring-Gould faz referência aos índios norte-americanos da nação *dog rib*, cujos mitos referem-se a um herói fundador, que encontrou filhotes de lobo capazes de assumir a forma humana e os obrigou a assim permanecer, tornando-se a então nação indígena.

Ao final deste capítulo, o autor (BARING-GOULD, 2003, p. 84 - 86) reproduz uma lenda eslovaca apresentada pelo seu colega T. T. Hanush, na obra *Zeitschrift für Deutsche Mythologie*.

Era uma vez um pai que tinha nove filhas, todas em idade casadoira, sendo que a mais jovem era a mais bela. O pai era um lobisomem. Um dia ele pensou:

- Qual é a vantagem de ter que sustentar tantas meninas?

Sendo assim, ficou determinado a tirá-las do caminho.

Assim, ele foi à floresta cortar lenha e ordenou às filhas que uma delas lhe levasse o jantar. A mais velha fez o que era pedido.

- Por que trouxe a comida tão cedo? - perguntou o lenhador.

- É verdade, pai. Quis que ficasse mais forte, e que não brigasse conosco se estiver faminto.

- Boa menina! Sente enquanto eu como.

Ele comeu e enquanto comia, pensou em um plano. Levantou-se e disse:

- Filha, venha ver a cova que estou cavando

⁸⁶ Baring-Gould adverte para não se confundir os licanthropos da Abissínia, os Budas, com os iluminados do budismo, os Buddhas. Apesar de serem escritas de maneira semelhante, as palavras não tem nenhuma relação entre si.

- Uma cova para quê?

- Para termos onde sermos enterrados quando morreremos, porque ninguém cuida dos pobres depois que eles morrem.

E assim a garota seguiu-o até a cova.

- Agora ouça - disse o lobisomem. - Você deve morrer e ser enterrada aqui.

Ela implorou pela vida, mas foi em vão. Ele a agarrou e a jogou na cova. Em seguida, pegou uma pedra pesada e jogou-a nela, esmagando-lhe a cabeça, e a coitada morreu.

Depois que o lobisomem fez isto, voltou ao trabalho, e, quando o crepúsculo chegou, a segunda filha chegou, levando-lhe comida. Ele contou sobre a cova, levou-a para lá, jogou-a dentro e matou-a da mesma maneira que matara a primeira. E assim fez com todas as meninas até a última. A mais nova sabia que o pai era um lobisomem e estava aflita porque suas irmãs não voltavam, e pensou:

- Onde elas podem estar? Meu pai as manteve para fazerem companhia ou para ajudá-lo com o trabalho?

Assim, ela preparou a comida que deveria levar-lhe e arrastou-se cautelosamente pela floresta. Quando se aproximou do local onde seu pai trabalhava, ouviu as machadadas ficarem mais fracas e sentiu cheiro de fumaça. Ela viu uma enorme fogueira e duas cabeças humanas assando sobre o fogo. Afastando-se da fogueira, voltou-se em direção às machadadas e encontrou o pai.

- Veja - disse ela ao pai -Trouxe-lhe comida.

- Boa menina - disse ele - Empilhe a lenha para mim enquanto eu como.

- Onde estão minhas irmãs?

- No vale, pegando lenha - ele respondeu - Siga-me e eu a levarei até elas

- Elas vieram até a cova - e ele contou-lhe que cavara para fazer uma tumba.

- Agora, você deve morrer e ser enterrada na cova com suas irmãs.

- Vire-se de costas, pai - pediu ela. - enquanto tiro a roupa, e então pode me matar se quiser.

Ele virou-se de costas como ela pedia e então ela empurrou-o e ele caiu de cabeça no buraco que cavara para ela.

Ela correu para salvar-se, pois o lobisomem não estava ferido e logo sairia da cova.

Ela podia ouvir seus uivos ressoando pelas alamedas da floresta e, leve como o vento, ela corria. Ouvindo o barulho dos passos que se aproximavam e o som de sua respiração, ela deixou para trás seu lenço. O lobisomem agarrou o lenço com os dentes e unhas e rasgou-o até que ficasse em tiras. Mais um instante, e ele a perseguia novamente, espumando pela boca, uivando melancolicamente, enquanto seus olhos vermelhos brilhavam como dois pedaços de carvão. Conforme ele se aproximava, ela jogou o vestido

e ordenou que ele o rasgasse. Ele pegou o vestido, rasgou-o em trapos, e continuou a perseguição. Desta vez ela deixou para trás o avental, em seguida a roupa de baixo, e, por fim, ela correu como veio ao mundo. Mais uma vez o lobisomem se aproximou. Ela saiu da floresta e entrou em um campo de feno, escondendo-se na menor pilha de feno. Seu pai entrou no campo, percorreu uivando em sua busca, não conseguindo encontrá-la e começou a mexer nos diferentes montes de feno. [...] Antes de chegar ao menor monte de feno, suas forças se esvaíram; sentindo a exaustão apossar-se do seu corpo, ele se retirou para a floresta.

Baring-Gould conclui o capítulo comparando esta curiosa narrativa com outras lendas da região. Na Albânia, segundo ele, há uma história semelhante, mas o licantropo é, na verdade, um maçom e este mata seus filhos por eles terem descoberto o segredo da maçonaria. Na Islândia também há uma narrativa quase igual à da filha do *vlkolak*, embora nenhuma filha do monstro sobreviva nesta versão.

A narrativa apresentada pelo autor, presente em uma coletânea de contos germânicos, assim como outros contos populares datados dos séculos XVII e XVIII, traz o tema da dama em situação de vítima frente a um lobo ou lobisomem, sendo obrigada a despir-se, correndo risco de ser devorada pela criatura⁸⁷. (DARNTON, 1988)

Baring-Gould, neste capítulo, estende seu objeto de pesquisa para abarcar a maior extensão possível de mitos zooantropomórficos de diferentes culturas. As civilizações pré-colombianas, a civilização abssímia da Etiópia, contos populares eslavônicos, a metempsicose e as crenças escandinavas sobre feitiços russos são todas elencadas pelo autor como partes de um mesmo objeto de pesquisa, a licantropia, e igualados às sagas nórdicas e aos mitos gregos, assim como à cultura popular francesa.

Embora hoje tal iniciativa pareça anacrônica, em sua época era comum a tentativa de encontrar paralelos da mesma figura ou símbolo em culturas díspares. Montague Summers escreve da mesma maneira, elencando sob a definição de *were-creature* diversas figuras folclóricas de

⁸⁷ O ato de despir-se das roupas “civilizadas” também é observado nas narrativas dos *loup-garoux* e *loulérou* apresentadas por Summers (2003) e Baring-Gould (2003). Antes de se transformar em lobo, os lobisomens do folclore popular normalmente retiravam suas roupas e algumas vezes as substituíam por peles de animais. Desta forma os mesmos cortam seus laços com a civilização, inserindo-se na *wilderness*, onde os animais e monstros vivem nus.

Vítimas de lobos e lobisomens nas narrativas populares, como a Chapeuzinho Vermelho e a filha do *Vlkolak*, ao serem obrigadas a se desnudarem pelo monstro, estariam, de certa forma, sendo introduzidas na *wilderness* da mesma forma. À semelhança das narrativas de vampiros do Leste Europeu, a crença em lobisomens também adquire um aspecto contagioso e a mordida de uma destas criaturas poderia “passar adiante” a licantropia, dando ao ataque do monstro um componente ainda mais iniciático.

Para a cultura dos leitores vitorianos de Baring-Gould, o ato erótico de desnudar-se, presente na narrativa apresentada pelo autor, também representaria o distanciamento do ideal de “masculinidade”, de pureza e castidade. O lobisomem e sua vítima não abandonariam a civilização no sentido material, mas também simbolicamente, ao deixarem seus corpos expostos, como o dos animais e dos povos tidos como bárbaros e inferiores. (GAY, 1993; DEANE, 2008)

várias partes do mundo e de distintas épocas da história.

De certa forma, o colonialismo inglês do século XIX abria a autores como Summers e Baring-Gould a possibilidade de entrar em contato, direta ou indiretamente, com culturas até então desconhecidas dos mesmos. Embora não tenham viajado pessoalmente a locais como o Oriente Médio e a Índia, tanto Sabine Baring-Gould quanto Montague Summers afirmam ter se encontrado com exploradores e viajantes que visitaram tais localidades e de lá trouxeram narrativas folclóricas citadas pelos autores em suas obras.

Capítulo 09: Causas “Naturais” da Licantropia

Neste capítulo, Sabine Baring-Gould tece relações entre a medicina de sua época e os mitos sobre os quais pesquisava. Abre o capítulo mencionando a paixão pela crueldade e pelo sofrimento que alguns seres humanos possuem. O autor descreve a questão da crueldade a partir do ponto de vista darwinista, uma vez que, naquele momento, as ideias de Darwin estavam em voga na Inglaterra.

Segundo o autor, o ser humano, por ser um animal onívoro, isto é, por necessitar tanto de carne quanto de vegetais para sua alimentação, foi dotado pela natureza de certa frieza no que diz respeito ao assassinato e ao sofrimento de suas presas, para que pudesse caçar, alimentar-se e assim se perpetuar no planeta. Esta indiferença à dor e à morte, em algumas pessoas, se manifesta não só em relação a outros animais como também em relação aos próprios seres humanos, levando estes indivíduos a exercerem sua sede de sangue contra seus semelhantes, muitas vezes os conduzindo ao canibalismo.

Indivíduos de mentes frágeis, ao se verem influenciados por este lado sádico e perverso de sua natureza, acabam desenvolvendo transtornos mentais, criando ilusões e delírios de que se transformam em monstros, animais predadores ou mesmo que se transformariam em outras pessoas durante os ataques de insanidade mental.

No século XIX, as ideias de Baring-Gould se encaixavam perfeitamente às teorias evolucionistas defendidas por distintos autores vitorianos⁸⁸. Para afirmar esta tese, o autor apresenta diversos exemplos de assassinos seriais, pessoas com transtornos mentais e criminosos que, segundo ele, sofreriam de uma manifestação incomum de natureza carnívora e predatória.

O primeiro a ser apontado foi o criminoso de nome Dumollard, um indivíduo muito pobre, que assassinava garotas em Paris para roubar suas roupas. Segundo o autor, este assassino era tão indiferente à morte que não hesitava em exterminar pessoas para roubá-las. Após fazer seis

⁸⁸ Entre eles os já citados darwinistas sociais Herbert Spencer, Rudyard Kipling e James Fitzjames Stephen. (GAY, 1993)

vítimas, ele foi preso e guilhotinado, em 1862

Em 1809, outro assassino de nome Andréas Bichel⁸⁹ matou várias moças, abrindo seus corpos com um martelo e um formão, enquanto elas ainda estavam vivas. Bichel, em seu julgamento, confessou sentir vontade de comer as entranhas de suas vítimas, depois que as assassinava.

Além destes criminosos, Baring-Gould apresenta um curioso caso de um padre holandês que, segundo ele, também padecia de sede pelo sangue e pela violência. Surpreendentemente, tal padre encontrou seu lugar na sociedade, alistando-se como capelão em um regimento do exército holandês, onde poderia ver e participar de carnificinas, durante as guerras, sem ser considerado criminoso. Segundo Baring-Gould, em tempos de paz, tal sacerdote satisfazia seu gosto pela morte: “matava os animais para a cozinha e era conhecido de todos os carrascos da região, que o avisavam quando haveria execuções, para as quais ele andava durante dias para ter o prazer de ver um homem ser executado” (2003, p. 92).

Em seguida, Sabine Baring-Gould refere-se ao livro *Sur lês Fonctions du Cerveau*, de Franz Joseph Gall⁹⁰. Esta obra enumera vários personagens históricos considerados pelo autor como assassinos, incluindo um salteador de nome John Rosbeck; um violinista assassino (cujo nome não é citado); Condé, Conde de Charlois e o rei Luís XI da França. Outro estudioso citado, Spurzheim⁹¹, autor de *Doctrine of the Mind*, também acrescenta à lista um padre de Estrasburgo, que matou três pessoas na cidade apenas pelo prazer de matar.

Após mostrar todos estes casos e ilustrar com eles a ideia de que a crueldade humana seria um resquício dos traços carnívoros da espécie, Baring-Gould aponta Michael Wagener, autor do livro *Beitrag zur philosophischen Anthropologie*, publicado em Viena, Áustria, em 1796. Nesta obra, Wagener conta, detalhadamente, a narrativa da Condessa Sanguinária Elizabeth Báthory e parte desta história é resumida por Sabine Baring-Gould, sobretudo a parte sobre o uso de sangue, pela condessa, para tentar se manter eternamente jovem⁹².

⁸⁹ Baring-Gould não menciona sua nacionalidade.

⁹⁰ Franz Joseph Gall, neuroanatomista nascido em Baden em 1758 foi o primeiro a levantar, cientificamente, a hipótese de as emoções e o caráter das pessoas estarem localizadas no cérebro e não no coração. Suas teorias se tornaram polêmicas devido às afirmações de que era possível medir o desenvolvimento mental de uma pessoa pelo formato de seu crânio e de que os europeus, sobretudo os ingleses, seriam os seres humanos mais desenvolvidos mentalmente em todo o mundo.

⁹¹ Johann Gaspar Spurzheim, seguidor de Gall e co-autor de muitos trabalhos de neuroanatomia feitos por este, também defendia a tese de que seria possível, analisando características externas de uma pessoa, determinar seu desenvolvimento mental e sua inteligência.

⁹² Curiosamente Baring-Gould omite o sobrenome da condessa, alegando que sua família ainda era bastante poderosa na Hungria e que ele temia uma retaliação da nobreza húngara caso divulgasse o sobrenome verdadeiro da condessa. No entanto, pela narrativa é possível perceber que se trata da condessa Elizabeth Báthory, que teria matado mais de 600 virgens e se banhado em seu sangue para se manter eternamente jovem, sendo condenada à morte por emparedamento por seu próprio primo, membro influente na corte húngara do século XVI.

Este impulso antropofágico e hematofágico, segundo o autor, não é raro na história da humanidade. Em seguida à narrativa de Elizabeth Báthory, faz uma pequena prévia de alguns casos que aparecem, na íntegra, nos capítulos seguintes.

O primeiro diz respeito ao Marechal de Retz, irmão de armas⁹³ de Joana D'Arc. Após o fim da guerra com a Inglaterra, este marechal passou a seduzir jovens para seu castelo, matando-os e devorando suas entranhas.

Além deste caso, há também o de um pobre galego de nome Sviatek que, movido pela fome, acabou devorando o cadáver de uma pessoa que havia morrido em um incêndio e, depois disso, desenvolveu um gosto peculiar por carne humana.

Há também a história de M. Bertrand, um garboso cavaleiro francês que, durante a noite, segundo o autor, agia como uma hiena, saqueando os cemitérios de sua vila e devorando os defuntos.

Baring-Gould afirma que nem sempre é necessário um distúrbio mental para que uma pessoa sinta desejo de devorar carne e/ou sangue humanos. Segundo ele, mulheres grávidas, podem, ocasionalmente, desenvolver um apetite canibal. Ele se refere a um tratado médico denominado *Observationes Medic. Libris IV, De Gravidis*, de um certo Doutor Schenck⁹⁴, no qual são detalhados casos de mulheres aparentemente normais que, ao engravidarem, adquiriram um desejo incontrolável por carne humana.

No primeiro destes, uma grávida persuadiu seu marido a pagar uma grande soma de dinheiro a um padeiro para que ele a deixasse devorar seu ombro, uma vez que a mulher rejeitava qualquer outro alimento. O padeiro aceitou a proposta e a grávida mordeu-o violentamente no ombro por duas vezes, arrancando-lhe a carne até se dar por satisfeita.

Os outros três casos, letais, dizem respeito a três grávidas, sendo uma de Andernach, uma vila às margens do Rio Reno, outra da Grécia e mais uma cuja nacionalidade não é mencionada. Estas teriam matado seus maridos, devorado parte da carne e salgado o resto para ser consumido posteriormente.

Após apresentar estes quatro casos de grávidas canibais, o autor se reporta a mais dois estudiosos germânicos, Gruner, em sua obra *De Anthropophago Bucano*, e Marc, em *Die Geistes Krankheiten*⁹⁵. Ambos apresentam dois casos de canibalismo em suas terras. Um destes, a respeito

⁹³ Irmão de armas, do inglês *brother in arms*, termo usado para designar um aliado militar que luta ao lado com a pessoa em uma guerra.

⁹⁴ Baring-Gould não cita o primeiro nome de Schenck e não foi possível localizar qualquer informação sobre a obra citada ou sobre seu autor.

⁹⁵ Mais uma vez Baring-Gould não menciona os nomes completos destes autores e também não foi possível localizar maiores informações sobre as obras citadas por ele.

de um pastor que, enlouquecido, matou e devorou dois homens; e de uma mulher da cidade de Unterelsas⁹⁶, que matou um rapaz de quinze anos e preparou as pernas dele em uma sopa com repolhos.

Baring-Gould estabelece algumas hipóteses para estes casos de insanidade mental. Eles poderiam ter se originado de algum “defeito de nascença” no cérebro do indivíduo; poderia ter sido criado por algum trauma durante a vida, ou mesmo ser efeito de alguma doença.

Além destas possibilidades, estas manifestações canibalescas e sádicas também poderiam, segundo o autor, serem efeitos colaterais do uso de drogas. Descreve a fórmula das poções usadas pelos berserk nórdicos e também pelas bruxas europeias e aponta a obra de Apuleio, *O Asno de Ouro*, na qual um jovem, ao tentar usar a poção de uma bruxa, se transforma em asno.

Segundo o autor, estas poções, ao invés de induzirem mudanças físicas no usuário, na verdade afetavam sua mente, com efeitos alucinógenos, fazendo-o acreditar que havia se transformado em animal. A ideia do lobisomem, comum na França e em grande parte da Europa germânica, também seria originada pelo fato dos cidadãos destes locais, em sua maioria camponeses pobres, temerem o ataque de lobos a seus rebanhos e animais de tração. Este temor faria com que, sob efeito de alucinações provocadas por traumas, doenças ou drogas, acreditassem se transformar nestes animais.

Sabine Baring-Gould também afirma que muitas vezes as pessoas acreditam terem feito coisas que na verdade não fizeram. O simples desejo de mudar de forma ou o interesse em chamar a atenção dos outros para si poderiam motivar as pessoas a se gabarem de feitos não realizados. Ele descreve que, certa vez, durante a Revolução Francesa, um motim violento na fragata *Hermione* causou a morte de seu capitão, um homem de nome Pigot. Nos anos que se seguiram, mais de meia dúzia de marinheiros se entregaram pessoalmente às autoridades da Marinha Francesa, contando detalhadamente como desferiram o golpe fatal no capitão. No entanto, embora eles estivessem convencidos de sua culpa, uma investigação oficial revelou que nenhum deles esteve a bordo da fragata e nunca haviam sequer visto, nem mesmo à distância, o capitão Pigot que afirmavam terem matado. Para Baring-Gould,(2003, p.97):

No estágio atual dos conhecimentos médicos, sabemos que condições bastante diversas podem dar origem a alucinações. Em casos de febre a sensatez fica tão perturbada que o paciente normalmente engana-se quanto ao espaço ocupado por seus membros, e acredita que estejam sobrenaturalmente distendidos ou contraídos. No caso de tifo, não é raro que o doente, com o sistema nervoso afetado, acredite estar em dois na cama ou de estar ao meio ou de ter perdido seus membros. Pode considerar que seus membros sejam

⁹⁶ Parte mais ao sul da província germânica da Alsácia e Lorena.

constituídos de materiais estranhos, e, normalmente frágeis, como cristal, ou pode perder a personalidade de tal forma que acredita ser uma mulher.

Um monomaníaco que acredite ser outra pessoa busca encontrar os sentimentos, pensamentos e hábitos da personalidade assumida, e pela facilidade com que consegue isso, cria um argumento conclusivo em relação à realidade da mudança. A partir de então fala de si sob a personalidade assumida e vivencia suas necessidades, desejos, paixões e tudo o mais.

Mais uma vez, Sabine Baring-Gould busca a validação de seu objeto de pesquisa. Como Summers, busca não só catalogar histórias de licantropos, mas também explicá-las pela ciência da época, utilizando-se dos escritos médicos para demonstrar a existência da licantropia não apenas como lenda ou crença exótica, mas como uma realidade de transtornos mentais.⁹⁷

Como é possível perceber no conto narrado pelo autor, presente no oitavo capítulo de seu livro, sobre a filha do *vlkolak*, também na cultura popular europeia a transformação física de homem em animal não é uma característica tão importante no conceito de licantropia. O *vlkolak* do conto não se transforma fisicamente em animal e, embora coloque os crânios das filhas em uma fogueira, não é mostrado devorando carne humana. Ele é um assassino violento, mas mesmo assim é referido no conto como sendo um *vlkolak*, ou, na tradução de Baring-Gould, um lobisomem (*werewolf*).

Fica explícito neste capítulo que Baring-Gould considera como licantropia a adoção, por parte de seres humanos, de características ou comportamentos considerados pelo imaginário vitoriano como sendo próprios de animais. Andar sobre os quatro membros e uivar, como fazia a família Gandillon, é considerado pelo autor uma atitude própria dos animais, assim como se alimentar com carne humana ou se banhar em sangue de mulheres virgens.

Adotar atitudes ou características de animais, mediante transtornos mentais, uso de narcóticos ou decisão consciente, seria, portanto, um abandono da própria humanidade em favor da natureza licantrópica.

Para o imaginário popular de regiões rurais da França e dos Bálcãs, a transformação física em animal seria uma possibilidade e seres capazes de operar esta transmutação seriam reais e ofereceriam perigo aos camponeses. Já para o imaginário inglês vitoriano, no qual se inseria Sabine Baring-Gould, tais metamorfoses físicas seriam impossíveis. A busca do autor, neste capítulo, pela validação de seu objeto de pesquisa, se mostra claramente como uma tentativa de desvelar ao seu

⁹⁷ Para tanto, Baring-Gould reduz o conceito de licantropia ao conceito de antropofagia ou ainda de sadismo. Entre os exemplos apresentados pelo autor, pode-se encontrar o de Nero, Calígula, Robespierre, Alexandre Bórgia e Luís XI da França, indivíduos considerados cruéis e sádicos pelo autor, mas que não assumiam formas animais, nem se alimentavam de outros seres humanos.

público-alvo, os ingleses urbanos e cultos do século XIX, como era possível para os aldeões das zonas rurais da Europa continental a crença em lobisomens e demais licantropos.

Capítulo 10: Origem Mitológica do Lobisomem

No décimo capítulo do *Book of Werewolves*, Sabine Baring-Gould trata da ideia da metempsicose, muito presente na mitologia indiana, na qual uma alma poderia trocar de corpo, assim como uma pessoa troca de roupa.

Ele inicia o capítulo afirmando que tal ideia também é comum em várias outras culturas. Na Saga Finnbog, uma saga mítica islandesa, o guerreiro de nome Finnbog encontra seu inimigo, Brain, encarnado no corpo de um urso. Em outra narrativa citada pelo autor, da mitologia dos índios Osage, da América do Norte, um guerreiro desta tribo não só visita uma família de castores que possuem alma humana como também se casa com a filha deles.

Os xamãs finlandeses e lapões também acreditavam, segundo o autor, na metempsicose; consideravam possível a um ser humano abandonar o corpo e investir seu espírito no corpo de um animal selvagem.

Na Índia, Baring-Gould aponta que os budistas e os hinduístas acreditam ser possível que uma pessoa re-encarne sob a forma animal e que o indivíduo na verdade é apenas sua alma, sendo o corpo físico apenas uma “veste”, com a qual a alma pode afetar o mundo físico.

Com o auxílio de magia, os indianos acreditavam ser possível deixar seu corpo humano para trás e possuir o corpo de um animal, assim como os xamãs do norte da Europa. O autor destaca um exemplo do *Pantschatantra*, uma saga indiana. Nela, o rei encontra um necromante que o ensina a enviar sua alma para o corpo de animais ou de cadáveres. Ansioso por testar os ensinamentos do mago, o rei rumo para a floresta, na companhia de um malabarista corcunda que animava sua corte. Na floresta, ambos encontram o cadáver de um brâmane.

O rei migra sua alma para o defunto, mas, para sua infelicidade, o bobo-da-corte também conhecia as magias para mudar de corpo e envia sua alma para o corpo inerte do rei.

O corcunda passa então a viver uma vida de luxo no palácio real, até que o rei, no corpo do brâmane, regressa em segredo à corte e conta à rainha o que aconteceu. Juntos armam um plano contra o rei, persuadindo-o a demonstrar suas habilidades de mudar de corpo, ingressando no corpo de uma ave. Quando o falso rei faz isso, o verdadeiro espírito do rei recupera seu corpo e torce o pescoço da ave, possuída pela alma do traidor.

A metempsicose, segundo Baring-Gould, pode ser considerada uma forma de licantropia, pois, embora não haja uma transformação física ou mental do humano, este acaba tendo sua mente funcionando no corpo de outro animal.

O autor (BARING-GOULD, 2003, p.109) apresenta uma opinião à respeito da natureza mágico-religiosa da licantropia:

Entre as inúmeras superstições existentes relacionadas à transformação, três formas parecem ter sido afetadas preeminentemente: o cisne, o lobo e a serpente. Em muitas dessas histórias de transformação é evidente que o indivíduo que muda de forma é visto com reverências supersticiosas, como sendo de uma ordem superior – de natureza divina. Em países cristãos, tudo relacionado à mitologia pagã era visto sob suspeita pelo clero, e quaisquer poderes miraculosos não sancionados pela Igreja eram atribuídos ao diabo. Os deuses pagãos se tornaram demônios e as maravilhas relacionadas a eles eram supostamente efetuadas por meio da ajuda diabólica. Um caso de transformação, que demonstrava o poder de um deus antigo, em tempos cristãos, era considerado um exemplo de bruxaria. Sendo assim as histórias de transformação tornaram-se malvistas, e aqueles que mudavam de forma não mais eram tidos como seres celestiais, mas como bruxas miseráveis que mereciam morrer.

Baring-Gould explica as formas referidas. A forma de lobo, bastante comum na região da França, Grécia e nos países germânicos, se daria pela relação entre os camponeses e estes animais, vistos como ameaça. A forma de cisne teria origem nas sagas nórdicas, com as valquírias, e nos vedas⁹⁸ indianos, com as apsaras, figuras mitológicas de mulheres capazes de se transformar em cisnes. Já a forma de serpente, ou dragão, teria origem em fenômenos atmosféricos, como tempestades, tufões e raios.

O autor afirma que fenômenos “turbulentos”, como furacões e tempestades elétricas teriam sido interpretados na pré-história como sendo serpentes ou dragões e que nuvens brancas e fugazes teriam sido interpretadas como damas celestiais transformadas em cisnes.

Embora aponte alguns exemplos⁹⁹, Baring-Gould comete uma série de anacronismos, relacionando a mitologia grega com supostas crenças pré-históricas, superstições germânicas e cultura indiana e posteriormente reduzindo todas estas crenças diferentes a interpretações errôneas de fenômenos atmosféricos.

Embora sua ideia de serpentes, dragões e cisnes como nuvens e tempestades seja

⁹⁸ Vedas, conjunto de textos sagrados do hinduísmo que narram as sagas dos principais deuses do panteão hindu.

⁹⁹ Baring-Gould, assim como Summers, atribui valor à origem das palavras em diversas línguas diferentes e afirma como sendo evidência de sua teoria a origem das palavras em alemão e sânscrito para raio ou tempestade. Embora não apresente maiores detalhes sobre tais palavras ele garante que ambas tem uma raiz comum com as palavras, nas respectivas línguas, para dragão ou serpente.

extremamente falha e a certo ponto, até mesmo contraditória¹⁰⁰, o autor aponta, nesta parte de sua obra, o mesmo processo citado por Nogueira (2000), do uso, por parte da Igreja, da “Pedagogia do Medo”, para desqualificar a cultura e a religião pagã europeia. Nogueira (2000, p.34) menciona que:

Perseguido e proscrito nas cidades, o paganismo refugia-se no campo, onde mantinham-se vivas as antigas superstições. Dessa situação resulta o termo a partir daí utilizado para designar os adoradores dos deuses: 'pagani', derivado de sua localização rural.

Portanto, os pagãos, ou seja, os povos que mantinham sua cultura a despeito da imposição cultural cristã, teriam estabelecido uma resistência passiva, nas zonas rurais, adaptando a seu arcabouço simbólico as figuras da cultura dominante que lhe parecessem úteis, descartando as que não lhe correspondiam, em um processo de sincretismo que, como afirma Baring-Gould, acabou em uma demonização da licantropia e do licantropo.

Capítulos 11, 12 e 13: O Marechal de Retz

Estes três capítulos tratam de um personagem histórico do qual Baring-Gould teve ampla referência, tendo consultado o processo que o levou à pena de morte na França medieval; abarcando o processo contra Gilles de Laval, o Marechal de Retz, sendo o capítulo 11 sobre a investigação das acusações contra ele, o capítulo 12 sobre seu julgamento e o capítulo 13 sobre sua sentença e execução.

O autor afirma ter pesquisado a versão de M. Michelet sobre o processo, tendo sido esta uma tradução inglesa dos originais em latim, produzidos a mando da Duquesa Ana da Bretanha e perdidos durante a Revolução Francesa.

Gilles de Laval, senhor da região de Retz, filho de Gay de Laval, teve uma brilhante carreira militar ao lado do rei francês Carlos VII. Além de participar de diversas batalhas, obter inúmeras vitórias e combater ao lado de famosos guerreiros como Richemont, Gaucourt e Joanna D’Arc, o Marechal de Retz também foi nomeado conselheiro real da França.

Além da carreira militar de sucesso, Gilles de Laval também vivia uma vida opulenta de

¹⁰⁰ Sabine Baring-Gould insiste que a origem da crença em dragões e licantropos capazes de se transformar em cisnes e serpentes está na interpretação, por parte dos “povos antigos” (nos quais ele inclui desde os indianos de sua época até os gregos da Grécia Clássica), das nuvens brancas (que seriam os cisnes) e das tempestades, com raios e trovões.

O principal problema desta afirmação reside na falta de exemplos e no fato de que os licantropos homens-serpente não são representados como seres capazes de voar, portanto associá-los a nuvens e raios se torna um paradoxo.

Como era comum em sua época, Baring-Gould também ignora as diferenças culturais das civilizações que analisa, assim como também seu contexto histórico-social. Embora as apsaras indianas e as valquírias nórdicas fossem representadas como mulheres belas capazes de se transformar em cisnes, é discutível se haveria relação entre ambas e mesmo o símbolo da mulher-cisne não é interpretado e imbuído dos mesmos significados para os indianos e os escandinavos, sendo que ambas as civilizações estão inseridas em contextos simbólicos completamente diferentes uns dos outros.

riquezas e luxo. Seu pai, senhor de Retz, lhe deixou um riquíssimo feudo como herança. Seu casamento com Catharine de Thouars o tornou ainda mais rico e a morte de seu avô materno, em 1432, lhe deixou uma herança tão suntuosa que ele decidiu se aposentar do exército ao recebê-la. O autor pontua que Gilles de Laval era, sem dúvida, um dos homens mais ricos da França e possivelmente de toda a Europa.

No entanto, parte de sua fortuna começou a ser dilapidada de maneira suspeita. Terras, castelos e feudos foram doados ao Duque da Bretanha, seu parente, e ao Bispo de Nantes; segundo rumores, como concessões para que ele não fosse excomungado ou tivesse seus bens tomados, devido a segredos sombrios sobre sua pessoa.

Assim como aconteceu com a Condessa Báthory, os castelos de Gilles de Laval e as regiões vizinhas a eles começaram a apresentar sinais de motim. Os camponeses acusavam o marechal de seqüestrar centenas de crianças.

Diante destas acusações, o Duque da Bretanha, senhor da região da França na qual se localizava Retz, foi obrigado pela pressão dos populares a abrir um processo contra seu parente. Inicialmente, segundo o autor, o Duque pretendia perpetrar uma farsa, inocentando Gilles de Laval e limpando seu nome diante da população. No entanto, o senhor de Retz não só se rendeu e aceitou o julgamento como confessou seus crimes.

O marechal havia, durante sete anos, raptado e assassinado mais de mil crianças, segundo Baring-Gould, por puro deleite. As crianças seqüestradas, normalmente do sexo masculino, eram torturadas e mortas em câmaras secretas nos castelos de Gilles de Laval, e este gostava de se banhar no sangue delas e depois queimá-las nas lareiras do castelo, respirando os vapores dos corpos carbonizados.

Segundo a confissão do marechal, em seus castelos haviam câmaras e salas lotadas de corpos e de partes mutiladas de crianças, algumas em estado avançado de decomposição, e que os criados que encontravam estes cadáveres eram assassinados para não espalharem a notícia. Além destes crimes, Gilles de Laval também confessou ter participado de cerimônias satânicas, sabbats e invocações ao diabo, o que o levou a ser julgado, paralelamente, pelo Tribunal da Santa Inquisição.

Os dois tribunais, um deles laico, presidido pelo Duque da Bretanha, o outro religioso, presidido pelo Santo Ofício, condenaram Gilles de Laval à morte por seus crimes. O réu não se opôs e foi conduzido, junto com os servos que o auxiliavam nos assassinatos, ao cadafalso. O tribunal laico o condenou à forca e o tribunal inquisitorial à fogueira; para tanto, foi erguido um monte de palha e lenha sob a forca, para que o Marechal de Retz fosse queimado ao mesmo tempo em que morresse enforcado.

Embora os autos do processo, apresentados por Baring-Gould, sejam detalhados, há poucas menções aos crimes de Gilles de Laval. A maior parte destes três capítulos se concentra em

descrever os pormenores do julgamento, datas e locais dos raptos das vítimas e regiões onde se localizavam as propriedades do Marechal de Retz.

Na história desta personagem, são encontradas quase as mesmas características da história da Condessa Báthory. Um nobre começa a matar jovens em seus domínios; embora seja poderoso, seus atos logo chamam a atenção de um poder político superior ao seu; o nobre acaba julgado e condenado, tendo a população contra ele, pressionando seus superiores políticos. A questão do sangue reaparece nas narrativas do Marechal de Retz. Assim como a Condessa Báthory, Gilles de Laval também se banhava no sangue de suas vítimas. Não há informações em Sabine Baring-Gould que indiquem que ele bebia sangue, mas o ato de respirar as cinzas destes cadáveres também pressupõe uma assimilação, por parte dele, de algo das suas vítimas.

Ao contrário da condessa, o marechal, ao ser aprisionado pelo Duque da Bretanha, agiu exatamente como os “criminosos perversos” descritos por Marie-Laure Susini, em seu tratado de psiquiatria forense *O Autor de Crime Perverso* (2006). Segundo a autora, os chamados criminosos perversos apresentam um importante componente narcísico. Eles cometem seus assassinatos e crimes como um diretor prepara uma peça teatral, com o objetivo de mostrá-los ao público e ser reconhecido como o autor daquela obra. Antes de ter sua “obra” terminada, o assassino perverso esconde seus rastros o máximo que pode; no entanto, quando se considera satisfeito com o que fez, se deixa prender e usa o tribunal como um teatro, no qual apresenta à sua “plateia” o que construiu e depois não se importa com a pena que recebe, não apresentando nenhum tipo de defesa no seu julgamento.

Capítulo 14: Um Lobisomem Galego

Em seu décimo quarto capítulo, Baring-Gould refere-se à história de Swiatek, um mendigo da região da Galícia Austríaca, que vivia em uma vila de lenhadores chamada Polomyja, na região de Tornow, no século XIX.

A história de Swiatek é apresentada de forma resumida pelo autor. Tal homem vivia da mendicância nos vilarejos próximos a Polomyja e era considerado uma pessoa inofensiva, um idoso com mulher e filhos que viajava de sua cidade a outras cidadelas próximas para pedir dinheiro e comida nas portas das igrejas.

Em maio de 1849, segundo o autor, o taverneiro de Polomyja sentiu falta de alguns animais que criava nos fundos de sua casa e desconfiou que o mendigo os tinha roubado. Quando chegou à cabana de Swiatek, o encontrou cozinhando e um forte cheiro de carne assada emanava do local. Querendo flagrá-lo, o taverneiro entrou na casa e empurrou o mendigo, ansioso para conferir se um de seus animais estava no caldeirão da casa.

Ao invés de um animal, o taverneiro encontrou uma cabeça humana, de uma adolescente, sendo cozida pelo mendigo. Quando as autoridades da vila reviraram a casa, encontraram diversas ossadas humanas que haviam sido descarnadas e grande quantidade de carne picada, possivelmente humana, estocada em salmoura.

A mendicância de Swiatek, segundo Baring-Gould, não passava de pretexto para que ele assassinasse ou raptasse pessoas que vagavam próximas à floresta, para devorá-las. Várias pessoas das vilas vizinhas que estavam desaparecidas, até então sob suspeita de terem sido vítimas de lobos ou ursos, foram encontradas, aos pedaços, na casa do mendigo canibal.

Ao ser preso, Swiatek confessou que, anos atrás, enquanto passava muita fome, encontrou uma taverna que havia queimado em um incêndio e vários corpos jaziam entre as ruínas, cozidos pelas chamas. Como estava faminto, o mendigo experimentou dos cadáveres e gostou do sabor, levando-os para sua família e passando a se alimentar dos mesmos. Quando a carne das vítimas do incêndio acabou, ele se viu compelido a matar para realizar seu desejo por carne humana. Após ser preso, depois de resistir à polícia austríaca, Swiatek suicidou na cela onde era mantido, enforcando-se com suas roupas, amarradas nas barras da janela.

Ao contrário de Gilles de Laval ou de Elizabeth Báthory, Swiatek matava por apreciar o gosto de carne humana e por não ter alimento à sua disposição, uma vez que era muito pobre. Na narrativa de Baring-Gould não há nenhuma menção a atos sádicos da parte do mendigo; ele aparentemente devorava seres humanos por serem mais fáceis de encontrar.

Capítulo 15: Caso Anômalo - Hiena Humana

Neste capítulo, o autor trata exclusivamente do Ghôul¹⁰¹, de seres necrófagos que se

¹⁰¹ O explorador britânico Sir Richard Burton, ao traduzir, pela primeira vez o clássico árabe *As Mil e Uma Noites*, trouxe para o público vitoriano uma nova figura, a do gênio, no original, “jinn”. Os jinn, também conhecidos na língua árabe como “Jinni”, “Djinni” ou “Djini”, no plural “Jinn” ou “Djinn”, constituem uma classe de seres sobrenaturais de origem pré-islâmica que acabaram inseridos no imaginário muçulmano. A palavra Jinn, em árabe, também significa algo escondido, oculto ou invisível e vem da palavra semítica GNN, com o mesmo significado.

Segundo o Alcorão, os jinn foram criados por Alá, são dotados de poderes mágicos e do dom de ficarem invisíveis e poderem se transformar em animais; no entanto, apesar deste poder, eles devem obediência aos seres humanos. A crença islâmica nestes seres é tão forte que, no Alcorão, o mal supremo é representado por um jinn de nome Iblis, que por ter recusado a se curvar perante os humanos, foi atirado no inferno por Alá. Este jinn renegado teria jurado corromper a humanidade e na religião muçulmana, cumpre o mesmo papel que Lúcifer no catolicismo.

O imaginário do Oriente Médio define diversas classes de jinn, que variam em poder, força e moralidade, sendo alguns bondosos e outros malignos. Segundo Summers, os tipos mais comuns de jinn na mitologia árabe são os “Marid”, os mais fortes deles, capazes de grandes proezas mágicas; os “Ifrit” (também conhecidos como “Efreet”, “Ifriit” ou “Efrit”), de poder mágico menor; os “Ghul” (também conhecidos como Ghôul ou Ghûll), jinn sedutores e necrófagos; e “Silas”, tão fracos que não podem nem mesmo mudar de forma.

Assim como os *genius loci* romanos, os jinn seriam espíritos tutelares de locais, objetos ou pessoas. Por poderem ficar invisíveis, costumariam andar normalmente no meio das cidades humanas.

Os jinn também poderiam ser levados a realizar proezas mágicas para os humanos, seja através de negociações ou magia. No imaginário árabe, seria possível escravizar um jinni, usando fórmulas mágicas e rituais, e assim obrigá-lo a servir uma pessoa enquanto ele estivesse nesta condição.

Burton, ao traduzir a coletânea árabe *As Mil e Uma Noites*, percebeu as semelhanças entre os jinn árabes e os

alimentam de cadáveres humanos. Ele inicia o capítulo referindo as narrativas do Oriente Médio sobre os Ghôul, citando o conto de Abdul Hassam e Nadilla¹⁰². Menciona Apuleio e seu *O Asno de Ouro*, no qual um comandante instrui os guardiões de um funeral a não desviarem seu olhar do cadáver, pois bruxas poderiam roubar partes dele, assumindo a forma de animais e atacando o defunto em busca de partes humanas para suas poções. Baring-Gould (2003, p.160) continua:

Marcassus relata que após uma longa guerra na Síria, durante a noite, grupos de lârnias, espíritos malignos femininos, apareciam no campo de batalha, desenterrando os corpos mal enterrados dos soldados e devorando a carne de seus ossos.

O autor prossegue apresentando o caso de um necrófilo francês, chamado Bertrand. Em 1849 ele foi levado à corte marcial de seu regimento, após ser capturado em uma armadilha montada no cemitério Père la Chaise, em Paris. Durante um ano, Bertrand invadiu o Père la Chaise e outros cemitérios da cidade durante a noite. Lá ele abria as tumbas de mulheres mortas e, segundo Baring-Gould, “rolava sobre elas”, provavelmente um eufemismo para relações sexuais com as defuntas; depois as cortava em pedaços, devorando partes dos cadáveres.

Após o julgamento, ele foi condenado a um ano de prisão e, posteriormente, a tratamento psiquiátrico. Segundo Baring-Gould, o caso de Bertrand foi apresentado nos *Annales Medicopsychologiques*, publicado em julho de 1849.

Baring-Gould, neste capítulo, faz diversas correlações dos licantropos com os vampiros na cultura popular. Uma frase em especial é ilustrativa ao mostrar o quão próximos eram as figuras do licantropo e do vampiro na Era Vitoriana. Após apresentar o conto de Abdul Hassam, o autor (BARING-GOULD, 1889, p.159) escreveu: “A história faz uma conexão entre o Ghôul e o Vampiro. Como foi visto, o licantropo e o vampiro possuem uma relação próxima”.

A figura do Ghôul, referida por ele, assim como a do Vrykolaka, mostra ser uma amálgama do licantropo, ser sobrenatural capaz de mudar de forma; com o vampiro, morto-vivo que necessita drenar algo dos vivos para existir¹⁰³.

genius loci romanos, e traduziu a palavra jinni inspirando-se no nome latino, trazendo para a língua inglesa a palavra “genie”. Como nota de tradutor, Burton citou que o nome original árabe seria pronunciado como “Jin”, e o plural seria “Jan”. (BARING-GOULD, 2003; LURKER, 1993)

¹⁰² Neste conto árabe, o jovem Abdul Hassam se casa com uma bela jovem chamada Nadilla. No entanto, sua esposa se nega terminantemente a comer e, uma noite, curioso à respeito do jejum de sua esposa, Abdul finge estar dormindo, e, ao vê-la sair do quarto, a segue, e acaba por ver Nadilla se dirigir a um cemitério, onde ela se alimenta de cadáveres na companhia de outros Ghôuls. (BARING-GOULD, 2003, p.158-159)

¹⁰³ Embora o vampiro mais comum na cultura pop atual seja o que se alimenta de sangue, há, na cultura popular do Leste Europeu, diversos tipos de vampiros que se alimentam também da carne ou da alma dos vivos. (BARBER, 1988; SUMMERS, 2003)

Capítulo 16: Um Sermão sobre Lobisomem

No último capítulo do *Book of Werewolves*, Sabine Baring-Gould analisa o documento intitulado *Die Emeis Dis ist das Bünch von der Omeissen und durch Herr der Künig ich diene gern. Udn sagt von Eigenschafft der Omeissen, und gibt underweisung von der Unholden oder hexen, und von Gespenst, der Geist, und von dem Wütenden Heer Wunderbarlich*, substancial coletânea de sermões de Johann Geiler von Keyzersperg¹⁰⁴, frei de Estrasburgo, sobre diversas figuras sobrenaturais, como licantropos e fantasmas.

A parte analisada por Baring-Gould diz respeito a um sermão proferido pelo frei no terceiro domingo da Quaresma, em 1508, quando dissertava sobre lobisomens (*werewolf*), a fim de aplacar o medo que a população local sentia destes na ocasião.

Segundo Johann Geiler, lobisomens não passariam de lobos comuns; no entanto, sedentos por sangue humano. As razões para isso estariam entre sete possibilidades: Fome, selvageria, velhice, experiência, loucura, possessão demoníaca ou inspiração divina.

Ele enfatiza que lobos, se estiverem com muita fome, podem atacar seres humanos a fim de devorá-los e aplacar sua agonia. Lobos também podem atacar seres humanos pelo simples fato de serem selvagens, ou por estarem velhos e não conseguirem mais alcançar presas que correm velozmente, como cervos e coelhos. Lobos que tenham experimentado o sangue humano também podem se viciar nele, assim como os bêbados se viciam em álcool, e passarem a perseguir pessoas a fim de devorá-las para aplacar seu vício.

Lobos que estejam padecendo de insanidade mental (provavelmente uma referência à doença hoje conhecida como Raiva ou Hidrofobia), babando e escondendo-se do sol, também podem vir a atacar seres humanos. Os ataques também podem ser obra de possessão diabólica sobre um lobo comum, visando acabar com a fé dos habitantes do local, ou mesmo ser uma ordem de Deus, a fim de punir os pecadores de Estrasburgo.

Após apresentar a tradução deste sermão, Sabine Baring-Gould termina sua obra analisando que o frei não menciona que os licantropos mudam de forma. Para ele, os lobisomens são apenas lobos, no entanto, seriam movidos por algum motivo, a atacar os seres humanos.

Book of Werewolves e a cultura vitoriana

A obra de Sabine Baring-Gould não é apenas uma privilegiada fonte de informações

¹⁰⁴ Monge católico de origem suíça, nasceu em 1455 e morreu em 1510. Passou grande parte da vida na região da atual Alemanha. (BARING-GOULD, 2003)

sobre a cultura popular e o imaginário a respeito de licantropos na Europa Continental, mas também sobre a cultura inglesa do século XIX e sobre como os ingleses da era vitoriana se relacionavam com as demais culturas.

É possível observar que, inicialmente, Baring-Gould se dispõe a tratar de um tipo específico de licantropo, o lobisomem (*werewolf*). O capítulo inicial denota a experiência que o autor teve, na zona rural francesa, ao se deparar em um vilarejo onde os aldeões não saíam durante a noite com medo de lobisomens. Ao buscar a origem da licantropia na antiga Grécia, Baring-Gould também se reporta, inicialmente, à ideia do licantropo como homem transformado em lobo.

Ao longo dos demais capítulos, o termo *werewolf*, lobisomem, passa a aparecer menos, dando abertura a diversas outras formas de licantropos, como homens-urso, homens-porcos e homens-asno.

Após o nono capítulo, os termos *werewolf* e *licantropy* passam a ser empregados para descrever não mais seres capazes de mudar de forma, mas assassinos perversos.

Até mesmo figuras históricas, como Robespierre e Nero são incluídos no conceito de *werewolf*, embora não fossem conhecidos por mudarem de forma física ou por cometerem antropofagia.

Em alguns pontos da obra, sobretudo no último capítulo, o autor ainda menciona como *werewolf* lobos comuns, motivados por alguma força sobrenatural (o diabo ou Deus) ou natural (fome, velhice, loucura) a atacar seres humanos.

Ao final da obra, tem-se um panorama paradoxal no que diz respeito à definição de *werewolf*. Mesmo o termo licantropia, usado inicialmente para denotar seres capazes de alternar entre a forma humana e a forma animal, é desconstruído no *Book of Werewolves*.

Sabine Baring-Gould, ao longo de sua obra, se vê obrigado por suas fontes a repensar a categoria que propõe no início da mesma. As viagens do autor pela Europa Continental e sua tentativa de abarcar sob uma mesma categoria distintas figuras míticas de diferentes povos e épocas acabam por provê-lo de inúmeras fontes antagônicas entre si.

Ora o licantropo é mostrado como um ser capaz de mudar de forma física, ora é apenas um animal comum, ora é um humano que perpetra homicídios em série, ora é uma pessoa que padece de insanidade mental, ora é uma pessoa normal que sob efeito de drogas se torna violenta e ora é apenas uma nuvem no céu. Ao longo dos dezesseis capítulos do livro de Sabine Baring-Gould, o conceito de licantropia é alterado, a fim de abarcar os exemplos citados pelo autor.

Esta constante modificação do conceito revela uma característica do imaginário inglês do século XIX, a visão do exótico e o desejo de organização e categorização deste exótico.

Por um lado, as nações colonizadoras necessitavam de um suporte ideológico para a dominação, e, baseando-se em diversas teorias de evolucionistas sociais, dividiam as civilizações

em hierarquias das quais elas ocupavam os postos mais altos. Ingleses, franceses e germânicos do período neo-colonial se consideravam as sociedades e as “raças” mais evoluídas e portanto, portadoras de uma missão sagrada de dirigir e civilizar as demais.

Por outro lado, o Oriente (embora nem sempre localizadas à direita do meridiano de Greenwich), as colônias, exerciam um forte apelo entre os membros das civilizações coloniais. As nações europeias viam as colônias como locais distantes e envoltos em mistérios. Para os cidadãos das potências, tais locais evocavam uma aura exótica, de algo a ser descoberto, catalogado e decifrado.

Como símbolo, o Oriente era visto pelos vitorianos como um mundo novo, onde tudo era possível. Na Inglaterra, a indústria do entretenimento soube capitalizar este sentimento de exotismo. Deane (2008) cita a profusão de romances vitorianos considerados como “de mundos perdidos”¹⁰⁵, em cuja narrativa os exploradores ingleses encontravam, nas selvas africanas, na floresta amazônica ou no extremo oriente, terras misteriosas, onde abundavam elementos como dinossauros, homens primitivos, guerreiros vikings, remanescentes de povos pré-colombianos, sobreviventes de Atlântida, animais gigantes e ruínas misteriosas de povos desconhecidos.

No imaginário literário vitoriano o Oriente era representado como uma terra ao mesmo tempo selvagem, primitiva e encantadora. Carente da civilização e da “masculinidade”, mas não desprovida de riquezas, aventuras e maravilhas, muitas até então tidas como impossíveis, convidando a figura mítica do explorador a reclamar para si tais riquezas e maravilhas.

Há, em Sabine Baring-Gould, muito do explorador dos romances vitorianos de “mundos perdidos”. Ele sai da Inglaterra e se embrenha em um mundo no qual nobres seduzem jovens para seus castelos e devoram suas entranhas, onde homens se transformam em lobos e onde canibais e homicidas em série devoram mulheres e crianças.

Curiosamente, o autor não apresenta como exótico apenas o Oriente, isto é, as colônias europeias, mas também nações consideradas civilizadas, como a França. O exótico, para Baring-Gould, não se localizava apenas nos locais mais distantes do continente africano ou da Ásia. Na zona rural europeia também havia um “mundo perdido”. Em seu primeiro capítulo, o autor se diz surpreso de encontrar, em plena França iluminista, uma vila cujos cidadãos se recusam a sair durante a noite, por medo de lobisomens.

Como os escritores de romances de “mundos perdidos”, Baring-Gould estabelece uma distinção entre seu mundo civilizado e “ másculo”, a Inglaterra vitoriana, e o mundo que explora. No início do oitavo capítulo, o autor afirma que na Inglaterra há poucas referências a lobisomens e que as que existem não passam de traduções de originais franceses. Os exemplos dados por ele a respeito da licantropia nas Ilhas Britânicas se refere, quase que exclusivamente, à Escócia e à

¹⁰⁵ *Lost Worlds Fictions* no original.

Irlanda, dois “reinos unidos à Grã Bretanha”, possessões inglesas.

Nos casos de licantropos apresentados no livro, o autor se refere a vários assassinos em série que, segundo ele, seriam licantropos morais, abandonando a moral e o raciocínio humanos e adquirindo comportamentos considerados animais. Curiosamente não há referências, por exemplo, ao inglês Jack, O Estripador¹⁰⁶, embora seus crimes tenham sido semelhantes aos de vários não-ingleses apresentados na obra de Baring-Gould¹⁰⁷.

No *Book of Werewolves*, o autor toma como exemplo de civilização a Inglaterra vitoriana e estabelece uma relação de exotismo com o resto do mundo, sobretudo com as colônias inglesas (como a Índia), húngaras (como os Bálcãs) e a França, nação com a qual os ingleses mantinham uma relação de hostilidade e competição.

Embora faça concessões a algumas outras culturas¹⁰⁸, o autor é claramente anglocentrista e deixa clara sua posição ao atribuir à Inglaterra uma posição superior, de nação livre das “superstições” sobre lobisomens. Ao atribuir as lendas de donzelas-cisnes e serpentes aos fenômenos atmosféricos, a perspectiva de Baring-Gould também é perpassada pela superioridade britânica. O que para indianos e nórdicos seriam cisnes celestiais, para os ingleses são nuvens brancas, e o que para germânicos e gregos são dragões e serpentes, para os ingleses são tempestades e raios.

Baring-Gould atribui aos seus conterrâneos ingleses um maior racionalismo científico, uma melhor compreensão do mundo e uma cultura livre de superstições, enquanto os franceses e nativos do Leste Europeu estariam imersos em um mundo fantástico, onde assassinos em série e lobisomens espreitam em cada sombra e cada mendigo e ermitão é suspeito de estar se alimentando de carne humana.

É possível observar, portanto, na obra *Book of Werewolves*, um forte componente racista, no sentido de atribuir características superiores e inferiores a diferentes “raças” humanas, exibindo casos exóticos de terras consideradas misteriosas e inalcançáveis. Baring-Gould desponta como o explorador, o naturalista, que se embrenha pelos “cantos escuros da terra” (DEANE, 2008, p. 205) com a missão de catalogar e organizar, em um compêndio, os monstros, crenças, costumes e raças

¹⁰⁶ Assassino em série que havia angariado grande fama nos jornais de toda a Grã Bretanha no ano de 1888 (um ano antes do lançamento da primeira edição do *Book of Werewolves*), por ter assassinado diversas prostitutas no bairro de White Chapel, em Londres, e por ter enviado um pedaço de fígado humano para um jornal londrino, com uma carta onde ele dizia ter devorado o resto do órgão. (SUSINI, 2006)

¹⁰⁷ Jack, o Estripador, ficou conhecido por ser um assassino em série, e também por ter, possivelmente, cometido canibalismo. Exatamente os mesmos crimes dos quais são acusados o mendigo galego Swiatek e o marechal francês Giles de Laval.

¹⁰⁸ Baring-Gould afirma, diversas vezes, a importância da cultura “greco-romana” para a civilização vitoriana e também enaltece os escandinavos, mencionando que eles foram a mais importante influência cultural da Inglaterra. (BARING-GOULD, 2003)

até então ocultas dos olhos da civilização, isto é, da civilização da Inglaterra Vitoriana.

Embora originalmente não tivesse tal objetivo, o *Book of Werewolves* de Sabine Baring-Gould se tornou um valioso documento a respeito da representação do resto do mundo que os ingleses do século XIX possuíam, sendo também um interessante documento sobre a cultura popular de várias partes da Europa neste mesmo período.

No entanto, para este trabalho, a obra de Baring-Gould apresenta ainda outra singularidade. Ao servir como uma das fontes de pesquisa para o romance de Abraham Stoker, o *Book of Werewolves* também acabou por influenciar, indiretamente, uma importante figura do imaginário literário ocidental, o Conde Drácula.

Drácula e o arquétipo do vampiro

No âmbito da psicologia, arquétipo é uma categoria criada por Carl Jung para enumerar figuras que se repetiriam na psique, no comportamento e nas obras ficcionais de todas as pessoas, em todas as culturas e períodos históricos, como imagens e reflexos dos sentimentos, frustrações e desejos do inconsciente humano. (SANFORD, 1988)

A categoria junguiana de arquétipo, no entanto, é profundamente anacrônica quando usada para o estudo da história. Ao relacionar e reduzir a um só arquétipo diversas personagens mitológicas, ficcionais e folclóricas, esta categoria ignora as distintas especificidades culturais, históricas e sociais que permeiam tais personagens.

Diante de tal problema, autores como Sanford (1988) propõe uma redução na abrangência do termo, determinando o conceito de arquétipo junguiano a um conjunto historicamente estruturado e baseado em estereótipos. Nesta configuração, o termo arquétipo se aproxima do “tipo ideal” webberiano, como referido anteriormente. Longe de abarcar todas as representações de uma ou outra personagem ao longo de todas as culturas e todas as eras, o arquétipo passa a ser entendido como um construto artificial usado para se referir a uma personagem específica, na qual outras foram baseadas¹⁰⁹.

Nesta perspectiva, tendo o arquétipo como uma simplificação extrema de um símbolo,

¹⁰⁹ Em sua obra, John Sanford trabalha com o arquétipo da sombra, do antagonista que perpetua ações e sentimentos a serem evitados. Ao invés de circunscrever todas as personagens antagonistas de todos os mitos, lendas e obras ficcionais, díspares demais entre si para serem agrupados na mesma categoria, Sanford opta por analisar o conceito de sombra unicamente na ideia cristã do Diabo, deixando claro que o arquétipo de sombra aplicado a esta figura não é compatível com outras personagens de outras culturas ou eras.

O arquétipo de sombra aplicado à figura do Diabo é útil sobretudo para a análise das diversas representações desta personagem na cultura cristã e suas modificações ao longo do tempo. Ao invés de se tornar uma categoria que tente abarcar todas as representações de algo, o arquétipo se torna, nesta perspectiva, uma simplificação ao extremo de uma figura ou símbolo, um estereótipo que serve de base para diversas modificações do mesmo ao longo da história. O arquétipo, para Sanford, é a essência de uma figura ou símbolo que pode ou não se manter imutável ao longo de um processo histórico, mas que é utilizada pelos agentes históricos como base para modificações da mesma. (SANFORD, 1988)

como um estereótipo no qual agentes históricos se baseiam para modificá-los, é possível estabelecer uma análise histórica da influência da obra de Sabine Baring-Gould e da cultura popular à qual ele se reporta, no romance ficcional *Drácula*, de Bram Stoker e, posteriormente, a figura do vampiro apresentada na cultura pop.

Segundo Paul Barber (1988, p.39, 40):

Com os variados vampiros do folclore e da ficção, talvez os mais fáceis de descrever sejam os dos desenhos animados, uma vez que o objetivo do artista é criar, de maneira rápida e eficiente, algo a ser facilmente reconhecido por alguém como um monstro vampírico sugador de sangue e não, por exemplo, um sujeito alto e magro vestindo roupas antigas. Imagino que um cartunista ou desenhista obrigado a usar apenas duas marcas para identificar um vampiro iria preferir utilizar uma capa preta e longos dentes caninos. Com apenas estas duas características, é possível um artista transformar qualquer figura em um “vampiro”.

O curioso é que nem a capa preta nem os caninos são encontrados no folclore relativo a vampiros. Aqui a ficção tem muito pouco a ver com a tradição.

Vampiros de desenhos animados são normalmente esguios, possuem unhas pontudas e um tipo de postura ameaçadora, que não se manifesta quando estão em seus caixões. Também, de maneira diferente dos vampiros do folclore, que normalmente são enterrados de bruços, os vampiros da ficção estão normalmente em posição de supino. Algumas vezes as capas pretas possuem, em suas barras, um franzido que sugere, na forma, as asas de um morcego.

Os vampiros de filmes também são normalmente altos e magros, com pele pálida e faces esguias, e com dois caninos proeminentes.

A descrição de Barber se refere diretamente ao tipo mais comum de vampiro apresentado na cultura pop e nos produtos de mídia do século XX e XXI. Como citado pelo autor, tais características, utilizadas para se apresentar o estereótipo do vampiro, não tem origem na tradição do Leste Europeu, nem nos vampiros da cultura popular.

Os caninos longos e a capa preta, assim como o porte esguio e as poses ameaçadoras são inspirações diretas do *Drácula* de Bram Stoker, mais especificamente da versão teatral de Hamilton Deane e das primeiras versões cinematográficas do romance, nas quais o vampiro Conde Drácula era interpretado pelo ator húngaro Bela Lugosi; a caracterização do ator marcou definitivamente a personagem. (MCNALLY & FLORESCU, 1995)

Como mencionado anteriormente, segundo McNally, Florescu (1995) e Miller (2000), Bram Stoker fez diversas anotações sobre o *Book of Werewolves* quando estava pesquisando para escrever seu livro. A influência de Baring-Gould é facilmente percebida no romance *Drácula*,

sobretudo na aparência física da personagem Conde Drácula¹¹⁰ e em suas habilidades licantrópicas¹¹¹. Miller (2000) destaca que o primeiro capítulo de *Drácula*, inclusive, seria inspirado no primeiro capítulo do *Book of Werewolves*; uma vez que naquela obra, a personagem Jonathan Harker, um jovem inglês, é aconselhado pelos habitantes da região da Transilvânia a não seguir viagem, pois corria risco de encontrar um ser sobrenatural na floresta.

A inserção, no romance de Stoker e posteriormente na cultura pop, de referências à cultura popular da Europa Continental é, no entanto, indireta. O autor de *Drácula* teve acesso a estas referências através da obra de Baring-Gould que, como enfatizado anteriormente, estava comprometido com o imaginário inglês e muito mais interessado em mostrar o exótico e o maravilhoso em outras terras, do que em produzir um relato objetivo da cultura popular e do folclore a respeito de lobisomens. O principal interesse de Baring-Gould era a desmistificação de seu objeto de pesquisa e a demonstração de uma pretensa superioridade cultural inglesa, colocando-se como o inglês cético e científico a descobrir a “verdade” por trás da “superstição” dos franceses e demais povos que acreditavam ser possível o fenômeno da licantrópia.

Após a sua adaptação para o teatro por Hamilton Deane e sua posterior adaptação para o cinema, pelos estúdios Hammer, a obra *Drácula* conseguiu alcançar um patamar ainda mais expressivo. Não apenas se tornou um dos romances em língua inglesa mais rentáveis da história como também estabeleceu, como discutido anteriormente, um arquétipo que serviu de base para uma ampla gama de produtos da indústria do entretenimento e inseriu a figura do vampiro no imaginário ficcional¹¹² mundial.

Como produto do mercado literário capitalista vitoriano, a obra de Bram Stoker, assim

¹¹⁰ No romance, Bram Stoker (2006) descreve Drácula como um senhor de sobranceiras grossas, caninos pontudos e mãos grandes, peludas e com dedos curtos, as mesmas características que, segundo Baring-Gould (2003, p.75) seriam usadas na França para se identificar um *loup-garoux* em sua forma humana.

¹¹¹ Em *Drácula* (2006), o vampiro se transforma em lobo, morcego e rato. Embora em algumas regiões do Leste Europeu fosse creditada aos vampiros a capacidade de se transformar em animal, as transformações em lobos e ratos eram raras. Mais comumente se acreditava que vampiros pudessem se transformar em serpentes (BARBER, 1988; MCNALLY & FLORESCU, 1995) ou aves (MCNALLY & FLORESCU, 1995; IDRICEANU & BARTLETT, 2005; LURKER, 1993).

Miller (2000) afirma que, nas notas de Bram Stoker, há uma menção do autor à citação de Sabine Baring-Gould que menciona o fato de vampiros e lobisomens se confundirem no imaginário do Leste Europeu, sobretudo da região dos Bálcãs, o que faz crer que Stoker utilizou amplamente os exemplos de licantrópia apresentados por Baring-Gould, para criar seu personagem vampírico.

¹¹² Laplantine e Trindade (1996) mencionam a existência de um imaginário literário. No entanto, hoje há muitas mídias da indústria do entretenimento que são tão influentes quanto a literatura e que também operam nas mesmas bases mencionadas pelos autores. A teledramaturgia, o cinema, as histórias em quadrinhos e os jogos eletrônicos são, hoje, formas de narrativa que também utilizam do imaginário do fantástico e do maravilhoso, da mesma forma que a literatura escrita, e tem um alcance muito maior que esta, não só por serem mais acessíveis aos indivíduos incapazes de ler (analfabetos ou não conhecedores do idioma em questão), mas também por seu apelo mercadológico e por seu preço muitas vezes reduzido em comparação com as obras de literatura.

Portanto, é justo exacerbar o conceito de imaginário literário de Laplantine e Trindade para outras mídias, denominando-o imaginário ficcional, uma vez que engloba diversas mídias diferentes que se dedicam a narrativas de ficção.

como a de Baring-Gould conseguiu alcançar seu objetivo, arrebanhando leitores e propagando a ideologia colonial inglesa, via da qual os homens “másculos” e civilizados da Inglaterra destruíam as criaturas monstruosas e pervertidas que habitavam os cantos escuros da Terra.

*Os exploradores que buscam os horrores
frequentam lugares estranhos e distantes. (...)
A floresta assombrada e a montanha desolada
são seus santuários, e eles coexistem ao lado
dos monólitos sinistros das ilhas desabitadas.*

Howard Phillips Lovecraft

Capítulo 03: Da cultura popular do século XIX à cultura pop: Bram Stoker e o protótipo do vampiro moderno.

Segundo McNally e Florescu (1995), a obra *Drácula* de Bram Stoker tornou-se não apenas um dos mais bem sucedidos *best-sellers* da história da literatura inglesa, estando há mais de um século na lista dos livros mais vendidos da Grã-Bretanha, como também teve significativa influência na cultura de massas do ocidente.

O legado do *Drácula* de Bram Stoker é inegável. O modelo de vampiro apresentado pelo autor em seu romance mantém-se no imaginário ocidental, na indústria do entretenimento, na literatura e na publicidade. (BUICAN, 1993; MCNALLY & FLORESCU, 1995) Na grande maioria das representações de vampiros encontrados na cultura pop, há referências diretas à personagem de Bram Stoker, sobretudo ao seu nome, seu título de nobreza¹¹³, suas características sobrenaturais¹¹⁴ ou mesmo à sua aparência¹¹⁵.

Paradoxalmente, embora seja um *best-seller* há mais de cem anos, o romance de Stoker figura entre os livros menos lidos do mundo anglo-saxão (KING, 2003). Devido à sua constante adaptação para outras mídias, o livro *Drácula* permanece conhecido e vendido, mas grande parte do público inglês e norte-americano o conhece mais pelas adaptações cinematográficas e dramáticas, do que pela leitura direta.

¹¹³ Embora o Drácula histórico tenha nascido voivoda (rei) da Wallaquia, Stoker deu ao seu personagem Drácula o título de conde, que se tornou célebre. McNally e Florescu mencionam uma personagem do seriado infantil Vila Sésamo, que além de se vestir como a personagem de Stoker, é chamado de “Conde que Conta” (*Counting Count* no original em inglês). Outra personagem citada é o mascote dos cereais sabor chocolate “Conde Chócula” (*Count Chocola* no original em inglês), um vampiro que tem a mesma aparência do ator Bela Lugosi no papel do Drácula de Stoker. (MCNALLY & FLORESCU, 1995)

¹¹⁴ Muitas das características sobrenaturais atribuídas a vampiros na cultura pop, sobretudo no cinema e na literatura, advém da obra de Stoker e não da cultura popular europeia. A capacidade de se transformar em lobo, morcego ou rato, a habilidade em hipnose, o poder de se transformar em névoa e a incapacidade de se refletir em espelhos são apenas algumas características atribuídas pelo autor a sua personagem, sendo que são encontradas na cultura popular do Leste Europeu apenas de maneira fragmentada, em grupos étnicos diferentes e que partilham de diferentes sistemas simbólicos. Entre os sérvios, por exemplo, é comum encontrar narrativas folclóricas de vampiros que não se refletiriam em espelhos, mas aos mesmos não são creditadas a estas habilidades especiais em hipnose ou capacidade de transformação em ratos. (MCNALLY & FLORESCU, 1995; BARBER, 1988)

¹¹⁵ Grande parte das representações de vampiros na cultura pop fazem menção não à personagem literária de Bram Stoker, mas à versão cinematográfica do mesmo. A vestimenta e a aparência física da maioria destas representações reportam-se ao ator húngaro Bela Lugosi, que atuou como Conde Drácula nos filmes do estúdio inglês Hammer. Lugosi usava um *smoking* preto, com um medalhão no peito e uma capa preta de forro vermelho-sangue. Curiosamente, segundo McNally e Florescu (1995), tais vestimentas tinham um motivo prático. O *smoking* poderia ser utilizado pelo ator, após as filmagens, em entrevistas ou jantares, sem a necessidade de trocar o figurino e a capa servia como auxílio aos efeitos especiais do filme. Por ter o colarinho alto, bastava o personagem virar-se de costas para que ela o camuflasse completamente no cenário escuro, dando a impressão de que ele havia se tornado invisível ou desaparecido da cena. Segundo os mesmos autores, Bela Lugosi, ao morrer na miséria, viciado em morfina, foi enterrado com o figurino do Conde Drácula, pois era a única vestimenta de gala que ele ainda possuía.

Assim como o *Frankenstein*, de Mary Shelley, o livro de Stoker acabou tendo sua narrativa modificada e adaptada inúmeras vezes para o cinema e muitas destas versões se tornaram completamente distintas do enredo original.

O romance *Drácula* é uma obra de horror gótico no estilo vitoriano. As personagens inglesas são castas, corajosas e “ másculas ” e os estrangeiros são retratados como supersticiosos, violentos e devassos. O Conde Drácula é mostrado como o exemplo do estrangeiro oriundo das colônias europeias, um sujeito antiquado, ligado aos valores aristocráticos não-ingleses¹¹⁶, supersticioso, pervertido, homicida e manipulador, que não hesita em usar a violência e o *sex-appeal* para conseguir seus objetivos.

Mesmo os norte-americanos são representados de maneira caricatural na obra de Stoker. Quincey Morris, um dos pretendentes da personagem Lucy Westenra, oriundo dos Estados Unidos, é mostrado por Stoker como um típico *cowboy*, um aventureiro. Apesar de ser apresentado como sendo um rapaz que se esforça para parecer bem educado, é também apontado como mentiroso e rude¹¹⁷ em seu íntimo, embora seja uma personagem heroica e suas mentiras não sejam particularmente danosas.

Também apresentados de maneira estereotipada, os ciganos romenos são representados como traidores, indignos de confiança, estando a serviço do mal e de forças das trevas (personificadas pelo Conde Drácula), interessados apenas em dinheiro e com aptidão para o roubo e para violência. No início do livro, a personagem Jonatham Harker, mantida prisioneira pelo Conde Drácula, paga a um cigano para que ele leve uma carta sua até o correio, a fim de fazê-la chegar até sua amada na Inglaterra. O cigano não só fica com o dinheiro como também entrega a carta ao conde vampiro, que decide entregar Harker como alimento à suas concubinas vampirescas

¹¹⁶ Stoker deixa clara a ligação “antiquada” que os romenos tinham com a antiga nobreza local e o apego do Conde Drácula ao seu título, embora na prática ele não governasse, pois não havia nenhum morador em seu condado ou mesmo em seu castelo a não ser ele próprio.

De maneira antagônica ao Conde Drácula, há a personagem Arthur Holmwood, Lorde Godalming. Como nobre inglês, Arthur é “ másculo ”, desapegado de seu título de nobreza e só o assume quando da morte de seu pai, para garantir as propriedades e benefícios da família.

¹¹⁷ No quinto capítulo de *Drácula*, em uma carta de Lucy Westenra, a mesma destaca que seu pretendente americano, Quincey Morris:

Meu pretendente número dois veio depois do almoço. Ele é um bom rapaz, um americano do Texas, e ele parece tão jovem que é praticamente impossível que ele tenha estado em tantos lugares e vivido tantas aventuras como ele me conta.

[...] Eu devo avisá-la de que o sr. Morris nem sempre fala gírias, ou melhor, ele nunca fala gírias com estranhos ou perto deles, pois ele é bastante educado e tem boas maneiras – Mas ele descobriu que eu acho engraçado ouvir ele falar daquela maneira, e sempre quando estou presente, ninguém fica chocado ao ouvir ele falar gírias. No entanto, eu acho que ele inventa tudo de última hora, apenas para me impressionar. (STOKER, 2006, p.66)

Fica evidente que Quincey Morris se esforça para parecer educado, embora costume falar de maneira informal quando não precisa se adequar aos rígidos padrões linguísticos ingleses. A personagem Lucy Westenra também levanta a hipótese de que ele inventa histórias de aventuras para impressioná-la.

(STOKER, 2006).

São ainda os ciganos que transportam os caixões do vampiro para o porto e depois os recebem quando Drácula retorna à Romênia. Os ciganos também escoltam e protegem o vampiro quando este está a caminho de seu castelo e enfrentam a fúria de Jonatham Harker e seus aliados ingleses quando estes viajam para a Transilvânia a fim de matar o vampiro. O enredo de *Drácula* segue um estilo próprio da literatura inglesa. Segundo King (2003, p. 54)

O efeito alcançado por Stoker deve-se, em grande escala, ao fato de ter mantido o mal de fora da sua história, na maior parte do tempo. O Conde ocupa a cena quase todo o tempo durante os quatro primeiros capítulos, em um duelo com Jonathan Harker, colocando-o lentamente contra a parede [...] e depois desaparece pela maior parte das, mais ou menos, 300 páginas restantes. Esse é um dos truques mais notáveis e sedutores da literatura inglesa, uma “trompe l’oeil”, que em raras ocasiões foi igualada. Stoker cria um monstro imortal, ameaçador, da mesma forma que uma criança cria a sombra de um coelho gigante na parede pelo simples menear de seus dedos em frente à luz.

De fato, o foco da narrativa, ao recair sobre as outras personagens e não ao Conde Drácula, faz o mesmo assumir uma dimensão muito maior, uma vez que sua real natureza e o alcance de seus poderes passam a ser mensurados de maneira especulativa pelos demais. A estratégia adotada por Stoker, de escrever o romance todo em primeira pessoa, na forma de manchetes de jornal, diários e cartas das personagens, também transmite um clima de incerteza e suspense quanto ao vampiro Conde Drácula e suas habilidades.

Este foco narrativo adotado por Stoker, assim como seu estilo de escrita em primeira pessoa, distanciam a obra original das adaptações da mesma para o cinema e para outras mídias. Via de regra, grande parte dos filmes baseados em *Drácula*, assim como os que apenas se reportam ao romance, costumam adotar como foco o vampiro, os caçadores de vampiros e os embates entre ambos, deixando as relações entre as personagens humanas e a especulação sobre o Conde Drácula para segundo plano (MCNALLY & FLORESCU, 1995).

A trajetória intelectual de Abraham “Bram” Stoker

Abraham Stoker nasceu em 1847 em Dublin, Irlanda, e foi batizado com o mesmo

nome de seu pai. Devido ao fato de pai e filho possuírem o mesmo nome e sobrenome, o filho recebeu o apelido de “Bram”, diminutivo de Abraham.

Desde seu nascimento, Bram Stoker sofria de uma doença não identificada pelos médicos da época e era incapaz de se levantar da cama ou de exercer qualquer atividade extenuante. Não diagnosticada, a enfermidade do jovem Stoker parece ter cessado completamente quando este tinha então sete anos de idade.

Livre de seu problema de saúde, Stoker passou a frequentar o colégio e depois se graduou em matemática pelo *Trinity College*, de Dublin. Ainda na faculdade, Bram Stoker se interessou pela literatura e pela dramaturgia e passou a escrever resenhas de livros e peças de teatro para o jornal *Dublin Evening Mail*, de propriedade do escritor Sheridan Le Fanu, que viria a escrever o romance sobre vampiros *Carmilla*.

Por indicação de amigos e pela influência da *University Philosophical Society* e da *College Historical Society*, das quais fazia parte, Bram Stoker conseguiu um cargo público vitalício no governo municipal de Dublin.

Durante o período em que trabalhou no serviço público de sua cidade natal, Stoker se tornou um escritor de respeito, lançando diversos contos e livros, vinculando-se ao movimento literário gótico. Ele também continuou colaborando com o jornal de Le Fanu, resenhando peças teatrais e obras literárias.¹¹⁸

Com suas resenhas, Bram Stoker acabou conhecendo pessoalmente Henry Irving, que o convidou a ser seu empresário particular e a gerir seu teatro em Londres, o *Lyceum Theatre*. Diante de tal oferta, Stoker pediu demissão de seu cargo na prefeitura de Dublin e se mudou com a família para Londres, onde passou a gerir o *Lyceum Theatre*. Trabalhando com Henry Irving, Bram Stoker teve a oportunidade de conhecer pessoalmente famosos escritores, políticos e dramaturgos de seu tempo, entre eles Arthur Conan Doyle e o explorador britânico Sir Richard Burton. (MCNALLY & FLORESCU, 1995)

Em 1892 Bram Stoker, após visitar o balneário de Whitby, no nordeste da Inglaterra, decidiu escrever um romance sobre vampiros, nos moldes do então famoso *Carmilla* de seu amigo Sheridan Le Fanu. Inicialmente Stoker decidiu-se por situar seu romance na Estíria, região da recém formada Alemanha onde Le Fanu havia situado também sua narrativa; no entanto, ao iniciar sua pesquisa sobre vampiros, Stoker acabou por mudar o pano de fundo de seu romance para a

¹¹⁸ Em 1878 Stoker se casou com Florence Balcombe, filha de um renomado oficial britânico e ex-noiva de Oscar Wilde, com quem teve um filho de nome Irving Noel Stoker, em homenagem a Henry Irving, ator favorito de Bram Stoker.

Transilvânia, parte da Tara Romanesca então sob colonização húngara.

Ao longo de cinco anos, Stoker se dedicou à pesquisa sobre a cultura popular do Leste Europeu, sobre os mitos de vampiros e lobisomens e até mesmo sobre a culinária da região. Durante este tempo, seu romance sofreu diversas modificações, sendo a mais notável a substituição do nome de seu personagem vampírico, de Conde Wampyro para Conde Drácula, referenciando-se a um nobre romeno, sobre o qual Stoker teria visto um impresso em um museu de Londres. Segundo McNally e Florescu (1995), o impresso consultado por Stoker seria um dos panfletos escritos no século XV pelos germânicos para difamar o voivoda Vlad Tepes Drácula, descrevendo inúmeras atrocidades atribuídas a este personagem, entre elas o ato de beber o sangue de suas vítimas¹¹⁹.

Paralelamente ao romance, Bram Stoker também escreveu uma peça de teatro com o mesmo enredo de seu livro. No final do ano de 1897 ambas as obras estavam concluídas e no início do ano seguinte o romance *Drácula* foi lançado com uma inovadora estratégia publicitária, sendo encenada no *Lyceum Theatre* sua adaptação dramatúrgica.

Embora tenha atraído um grande público, a peça de Stoker não fez o sucesso esperado, sobretudo por ser muito longa. O romance, no entanto, foi bem recebido pelos críticos e foi lançado fora da Inglaterra em 1901, se tornando um best-seller.

Stoker, no entanto, não recebeu a maior parte do sucesso financeiro de *Drácula* devido a problemas com as leis de propriedade intelectual dos Estados Unidos. Ao lançar o romance naquele país, o autor não o registrou devidamente e perdeu os direitos ao *copyright* da versão norte-americana de seu livro, retendo apenas os direitos sobre a versão europeia do mesmo.

Ao morrer em 1912, de sífilis, Bram Stoker deixou doze romances de horror gótico, diversas peças teatrais e dezenas de contos publicados. Sua esposa Florence Stoker herdou os direitos de suas publicações. (MCNALLY & FLORESCU, 1995; STOKER, 2002)

A repercussão póstuma da obra de Bram Stoker

Entre todas as obras literárias e dramatúrgicas de Bram Stoker, *Drácula* se tornou a

¹¹⁹ Vlad Tepes Drácula, no século XV, ao voltar de seu exílio na Hungria, se envolveu em uma série de disputas sucessórias pelo trono da Wallaquia, território ao sul da Transilvânia do qual seu pai havia sido rei. Seus dois tios e um meio-irmão disputavam também o governo da Wallaquia e Drácula foi obrigado a combatê-los para assegurar seu direito sucessório. Durante as batalhas que se seguiram, os germânicos que viviam no oeste da Wallaquia passaram a patrocinar um dos tios de Drácula, Dan III, e foram duramente reprimidos pelas tropas de Vlad Tepes. Em retaliação os germânicos passaram a imprimir panfletos difamando Vlad Drácula. Em tais panfletos Drácula era retratado como um tirano sádico que não hesitava em torturar e executar pessoas por motivos fúteis. Alguns destes panfletos traziam ilustrações e narrativas que descreviam o regente como tendo o hábito de beber sangue e comer carne humana. (TWISS, 2004; MCNALLY & FLORESCU, 1995; STOIAN, 1989; STAVARUS, 1978; TREPTOW, 1991, DIACONU, 1995)

mais conhecida, principalmente após a morte de seu autor. Grande parte deste reconhecimento, no entanto, se deveu às adaptações cinematográficas e dramáticas feitas no início do século XX.

Em 1921, o diretor alemão F. W. Murnau começou a filmar uma adaptação cinematográfica da obra de Stoker. Murnau alegava ter usado como base para o filme a versão norte-americana do romance, sem direitos autorais, mas foi processado por Florence Stoker e obrigado por uma sentença judicial a alterar os nomes de todos os personagens de seu filme, além de ter que modificar o roteiro e o título.

Lançado em 1922 na Europa e em 1929 nos Estados Unidos, o filme de Murnau foi exibido com o título de *Nosferatu*, ao invés de *Drácula*, e o vampiro protagonista foi batizado de Conde Orlok. Embora tenha tido bastante sucesso no movimento expressionista alemão, o custo da refilmagem ordenada pela justiça alemã acabou por levar o estúdio de Murnau à falência.

A batalha judicial acerca do *Nosferatu* de Murnau e a polêmica decisão da justiça alemã, de acatar o pedido da justiça inglesa e obrigar o diretor a alterar sua obra, acabaram chamando a atenção do público para o romance de Stoker. Aproveitando a oportunidade, um amigo do autor, o dramaturgo Hamilton Deane, decidiu comprar da viúva os direitos da peça de teatro *Drácula*.

Deane alterou a peça de seu falecido amigo, cortando as partes mais longas e dando maior agilidade à trama. Com isso e com a introdução de um figurino e efeitos especiais idealizados pelo próprio dramaturgo¹²⁰ a peça se tornou um sucesso de crítica e público. Segundo McNally e Florescu (1995, p.161, 162)

Sua peça foi apresentada em junho de 1924 no Grant Theatre, em Derby. Foi um sucesso imediato e duradouro. Em 14 de Fevereiro de 1927 a peça de Deane estreou em Londres, onde conheceu uma das mais longas temporadas da história do teatro inglês. De fato, a peça chegou a tornar-se a solução para que apelavam as companhias teatrais necessitadas de sucesso financeiro. Deane uma vez admitiu que sempre que sua companhia tinha algum aperto financeiro, levava ao palco a peça *Drácula* e ela sempre dava lucro.

No entanto, foi na Broadway, em Nova York, que a peça *Drácula* conseguiu maior sucesso financeiro. Nas mãos do dramaturgo americano John Balderston a peça se tornou ainda mais ágil e o foco da narrativa passou da personagem Jonathan Harker para o Conde Drácula.

¹²⁰ Deane foi o primeiro a idealizar o figurino de Drácula como sendo composto de um *smoking* preto e uma capa preta de forro vermelho e gola alta. Quando o ator se virava de costas para o público e saía do foco das luzes, dava a impressão de que havia sumido ou se tornado invisível. (MCNALLY & FLORESCU, 1995)

O maior trunfo de Balderston, no entanto, foi ter revelado o talento do ator húngaro Bela Lugosi. Nascido na Transilvânia, porém filho de pai e mãe húngaros, Lugosi imigrou para os Estados Unidos para tentar a carreira no teatro. No entanto, por não conhecer a língua inglesa (e se recusar a aprendê-la), Bela Lugosi não conseguiu muitos papéis na indústria do teatro, até ser contratado por Balderston e obrigado pelo diretor a decorar as falas de sua personagem, mesmo sem saber o que na verdade estava sendo dito (MCNALLY & FLORESCU, 1995).

No papel de Drácula, Lugosi se tornou um grande sucesso, sendo convidado em 1930 pela Universal Pictures e pelo diretor Tod Browning a interpretar o Conde Drácula na primeira versão cinematográfica autorizada da obra. Usando a versão dramatúrgica de Deane, e não o romance de Stoker, cujos direitos ainda permaneciam com a família do autor, Browning lançou em 1931 o filme *Drácula*, com Bela Lugosi no papel principal.

De 1931 até 1956, ano de sua morte, Bela Lugosi atuou em diversos filmes, costumeiramente interpretando o papel de Conde Drácula. Ainda na década de 1930, Lugosi mudou de estúdio, indo trabalhar ao lado de Boris Karloff¹²¹ no estúdio inglês Hammer, e posteriormente com o polêmico diretor Ed Wood¹²², em filmes de baixo orçamento.

Com a morte de Lugosi, outro ator passou a fazer o papel do Conde Drácula para os estúdios Hammer, o então desconhecido Christopher Lee. Este ator interpretou o Conde Drácula nos filmes dos estúdios Hammer durante as décadas de 1950 e 1960, quando então se mudou para os Estados Unidos, onde continuou a interpretar Drácula nos cinemas.

Alcançando grande sucesso comercial nos cinemas, nos palcos de teatro e na literatura, o *Drácula* de Bram Stoker não tardou a migrar para outras mídias que se tornaram populares na segunda metade do século XX, como os jogos eletrônicos, os desenhos animados e as histórias em quadrinhos.

A maior parte das adaptações de *Drácula*, no entanto, remete à peça teatral de Hamilton Deane ou a sua posterior versão re-escrita por Balderston e não ao romance escrito por Bram Stoker. Apesar do livro de Stoker não ter direitos de *copyright* nos Estados Unidos desde seu lançamento em 1901, o processo contra Murnau e a fama e acessibilidade à versão teatral de Deane e Balderston acabaram por desencorajar a adaptação da versão original do romance.

¹²¹ William Henry Pratt, nascido na Inglaterra, adotou o nome artístico de Boris Karloff, tendo ficado famoso por sua atuação como o monstro de Frankenstein, nos filmes dos estúdios Hammer. (MCNALLY & FLORESCU, 1995; KING, 2004)

¹²² Edward Wood, polêmico diretor norte-americano, conhecido por fazer filmes de baixo orçamento, lançados diretamente para televisão, com roteiros e efeitos especiais de gosto duvidoso. Ed Wood, como costumava ser chamado, criou grande polêmica por seus filmes de monstros, muitos estrelando deficientes físicos e pessoas mutiladas nos papéis principais. (MCNALLY & FLORESCU, 1995; KING, 2004)

Este fato é perceptível, sobretudo no foco da narrativa, tanto dos filmes quanto das peças teatrais e das versões em quadrinhos e outras mídias. Enquanto na obra de Stoker o vampiro pouco aparece, em grande parte das adaptações¹²³, o Conde Drácula se torna o personagem principal da narrativa.

É também perceptível que, na maioria das adaptações cinematográficas de *Drácula*, o vampiro não pode sair ao sol ou se desintegra quando em contato com os raios solares. Esta característica em especial não existe na versão literária de *Drácula*, tendo sido acrescentada por Hamilton Deane em sua peça¹²⁴.

Devido a tantas adaptações e modificações do enredo original, a obra literária de Stoker permanece, como menciona King (2000), desconhecida para grande parte do ocidente, embora, paradoxalmente, a personagem Conde Drácula seja amplamente conhecida e até mesmo aceita como vampiro arquetípico na cultura pop.

O *Drácula* de Bram Stoker

Diante deste panorama, se faz necessária uma discussão sobre a obra literária *Drácula*, de Bram Stoker, e uma reflexão aprofundada não só das influências recebidas do *Book of Werewolves*, mas também das convenções da cultura vitoriana vislumbradas nas personagens e no enredo.

O livro *Drácula* é composto de vinte e sete capítulos, cada um correspondente a um “documento” de uma das personagens do romance. A maior parte destes corresponde às páginas do diário das personagens Mina Harker, Jonathan Harker e Dr. Seward; no entanto, há também cartas trocadas entre as personagens Mina Harker e Lucy Westenra e uma reportagem fictícia do jornal *Dailygraph* (também fictício).

Devido à natureza dos capítulos, escritos na forma de documentos, há uma intensa

¹²³ McNally e Florescu (1995) apresentam, em sua obra *Em busca de Drácula e de Outros Vampiros*, centenas de filmes, livros, peças teatrais e outras adaptações da obra de Bram Stoker, com pequenas resenhas e resumos, nos quais mencionam esta mudança do foco narrativo.

¹²⁴ Na obra de Bram Stoker os vampiros podem andar normalmente sob a luz do sol e não são feridos por ela. No entanto, durante o dia, não podem se transformar em animais ou usarem seus poderes de hipnose. A ideia do sol como sendo fatal para os vampiros foi introduzida por F. W. Murnau em seu filme *Nosferatu*. Proibido judicialmente de incluir empalamentos com estacas ou decapitações em seu enredo, métodos estes utilizados para matar o Drácula de Bram Stoker, Murnau teve de inventar outro fim para seu personagem vampírico e optou pela desintegração quando este fosse atingido pela luz solar. Quando modificou a peça de Stoker, Deane resolveu incluir a ideia de Murnau, sobretudo para evitar ter que mostrar a personagem Drácula em um ambiente iluminado, pois Drácula necessitava de um local escuro para realizar o efeito visual com a capa preta e sair de cena. Balderston ampliou a ideia da luz solar como sendo fatal para os vampiros e influenciou as primeiras obras cinematográficas com Bela Lugosi, nas quais o vampiro era morto pela luz do sol e não por uma estaca no peito ou por decapitação, como na obra literária de Stoker. (MCNALLY & FLORESCU, 1995)

repetição dos fatos narrados. Um mesmo fato aparece sob o ponto de vista de dois ou mais personagens ao longo do livro, sendo este um recurso precioso para a manutenção do suspense no enredo, uma vez que o leitor é levado a especular sobre os fatos narrados e sobre as certezas e dúvidas das personagens acerca dos mesmos.

Não há, em momento algum, uma narração do ponto de vista da personagem Conde Drácula. Ao contrário, o mesmo aparece pouco no decorrer da narrativa, sendo que, nos quatro capítulos iniciais, é uma presença recorrente no diário de Jonathan Harker, que descreve suas vestes, aparência física, maneirismos e reproduz suas falas em conversas com tal personagem. Do quarto ao sexto capítulo, Conde Drácula não é mais mencionado, só voltando a ser referido no sétimo capítulo. O vampiro retorna à narrativa apenas a partir do capítulo nono, intensificando suas aparições após o décimo quarto capítulo.

Nos capítulos nos quais o Conde não é mencionado, várias pequenas tramas tomam conta da narrativa. A descrição da vida familiar das personagens, o casamento de Lucy Westenra, os pacientes do psiquiatra Dr. Seward, entre outros pequenos acontecimentos, servem para criar uma empatia entre o leitor e as personagens, de forma a transmitir uma aura de verossimilhança entre a narrativa e o mundo vitoriano no qual os primeiros leitores de *Drácula*, o público-alvo de Stoker, viviam.

O modo como o autor desenvolve a narrativa também é essencial para demonstrar, indiretamente, a personalidade de cada personagem, mediante a subjetividade presente em cada capítulo específico.

A construção das personagens, portanto, ocorre de forma bastante particular. Embora algumas destas sejam estereotipadas, como é o caso do texano Quincey Morris e do holandês Abraham Van Helsing, o núcleo britânico formado pelo casal Jonathan Harker e Mina Harker e pelas personagens Lucy Westenra, Lord Arthur Godalming e Dr. Seward é bem desenvolvido, sendo uma interessante representação ficcional das relações afetivas da Inglaterra do final do século XIX e da interação das classes sociais e da crescente perda de poder político e social da aristocracia nobiliárquica em favor da ascendente burguesia urbana desprovida de títulos de nobreza.

Constituem-se como personagens principais do romance de Stoker o casal Jonathan Harker e Mina Murray (após o casamento, Mina Harker), assim como Dr. Seward, embora este apareça mais como um ponto de vista secundário sobre os eventos que envolvem o casal Harker. Como personagens secundários, há o casal Lucy Westenra e Arthur Godalming, que ocasionalmente dialogam, através de cartas, com Mina Harker e Dr. Seward, respectivamente.

As demais personagens Quincey Morris, Reinfield, Conde Drácula e Abraham Van

Hellings são constantemente citadas pelas personagens principais e secundárias, mas não oferecem seus pontos de vista e não divulgam os fatos ocorridos na narrativa, tendo suas falas e ações citadas pelas demais personagens.

O romance *Drácula* tem início com a viagem de Jonathan Harker à Transilvânia. A companhia imobiliária na qual Harker trabalha está vendendo uma antiga abadia para um conde romeno de nome Drácula, e envia seu funcionário para finalizar o processo de venda e conseguir a assinatura do comprador. Após uma longa viagem pelas montanhas, a personagem chega ao castelo do Conde. Seu cliente parece um humano comum, embora seja um tanto quanto excêntrico. Todo o seu castelo permanece com as portas trancadas, e apenas uma pequena parte está à disposição do visitante.

Logo Harker descobre que o conde não precisa passar pelas portas para entrar nos aposentos. Ao olhar pela janela, à noite, ele presencia o castelão andando pelas paredes externas de sua fortaleza, como uma aranha. Ele se locomove entre os aposentos por suas janelas externas, e só adentra o palácio quando necessita encontrar seu hóspede.

Harker também desconfia da falta de empregados ou servos no edifício. Embora ele seja sempre alimentado pelo conde e encontre seu quarto arrumado e limpo, não vê nenhuma outra pessoa no local, além dele mesmo e do Conde. Embora o romance não deixe claro, a personagem faz o leitor questionar como Drácula mantém seu castelo em ordem, limpo e funcionando perfeitamente.

O hóspede do conde também percebe que não há espelhos no castelo. Um dia, fazendo a barba com um pequeno espelho que trouxe da Inglaterra em sua bagagem, Harker é surpreendido pelo castelão, mas não vê seu reflexo na superfície do espelho.

A natureza vampiresca do Conde Drácula é revelada logo depois. Decidido a explorar a fortaleza, Harker encontra o seu anfitrião dormindo em um caixão. Quando se aproxima, percebe que ele não está realmente dormindo, mas sim morto, sem respirar, sem pulso e sem reflexos.

Em suas explorações, Harker também encontra outras três habitantes do castelo, três vampiras, voluptuosas e sedutoras, confinadas em uma sala da qual, intencionalmente, o conde havia esquecido a porta destrancada. Ao ser atacado por elas, o visitante é salvo por seu anfitrião, que trás um bebê para as vampiras como refeição e ordena que elas libertem o visitante.

Horrorizado e certo de que o Conde Drácula não é humano, Harker tenta fugir e é confinado por seu anfitrião no castelo, enquanto o vampiro parte em direção à Inglaterra.

Á partir deste ponto, a narrativa tem seu cenário mudado da Transilvânia para a Inglaterra, focando a noiva de Jonathan Harker, Mina Murray, sua amiga Lucy Westenra e os pretendentes desta, entre eles Arthur Holmwood, Lorde de Godalming; Dr. Jack Seward, um

renomado psiquiatra e Quincey Morris, um fazendeiro texano.

Quando em férias na cidade de Whitby, as personagens Mina e Lucy presenciam a chegada de um navio vindo do Leste Europeu, o Deméter. Curiosamente, toda a tripulação chegou morta ao porto, apenas um cão de grande porte saltou do navio quando este aportou. Junto ao cadáver do capitão, amarrado ao leme, havia um diário onde ele relatava a terrível viagem, durante a qual toda a tripulação foi desaparecendo aos poucos. O navio trazia caixas de terra da Transilvânia e o cão, como o leitor é levado a suspeitar, seria o Conde Drácula metamorfoseado.

Depois deste acontecimento, Lucy Westenra começa a sofrer de constantes pesadelos; fica fraca, pálida e com marcas de dentes no pescoço. Durante a noite, a personagem passa a sofrer de sonambulismo e é flagrada sendo atacada por uma sombra negra.

Incapaz de lidar com a doença estranha de Lucy, o Dr. Jack Seward entra em contato com o médico holandês Abraham Van Helsing, especialista em doenças exóticas, para que ele faça uma visita à enferma. Dados os seus conhecimentos e diante da situação, Van Helsing suspeita que um vampiro esteja por trás do martírio de Lucy e tenta salvá-la com medidas apotropaicas, como a utilização de alho e crucifixos, enquanto administra constantes transfusões de sangue para tentar curar a anemia de sua paciente.

Apesar dos esforços do grupo, Lucy vem a falecer e é enterrada. Pouco tempo depois ela reaparece como uma vampira, seduzindo crianças na Londres vitoriana e sugando-lhes o sangue. Depois de seguidas tentativas, as personagens conseguem por um fim em sua morte-vida, enterrando uma estaca em seu coração e cortando sua cabeça. A vampira Lucy é morta com as mesmas medidas usadas no Leste Europeu para exterminar vampiros e não aparece mais no romance.

No entanto, Mina Murray, agora Mina Harker, passa a ser o novo alvo de Drácula. Ao perceber que ela está começando a apresentar os mesmos sintomas de Lucy, Van Helsing lidera uma caçada ao vampiro.

O Conde Drácula então reaparece na narrativa. Ele tem necessidade não só de sangue humano, mas também da terra de seu país e mantém várias caixas de terra da Transilvânia escondidas por toda Londres. Descobrimo isso, as personagens passam a caçar e destruir os caixões de terra do vampiro, o que o leva a contra-atacar.

Quando as personagens estão reunidas no hospício do Dr. Seward, Drácula manipula um paciente de nome Reinfield para induzi-lo a entrar no prédio. Para persuadir o insano, Drácula demonstra seu poder, atraindo para ele hordas de animais, como ratos e insetos, os quais Reinfield costumava comer. Ao permitir a entrada do vampiro, este mata o interno e destrói os documentos que as outras personagens haviam recolhido sobre seus poderes, fraquezas e habilidades.

Com a continuidade da caçada ao vampiro, novas fraquezas de Drácula são

reveladas. Ele não pode atravessar água corrente, a não ser ao amanhecer ou ao anoitecer, e Van Helsing usa essa fragilidade para “prendê-lo” em uma margem do Tamisa durante uma noite de perseguição.

Enquanto a luta se prolonga, o vampiro usa suas habilidades licantrópicas para escapar repetidas vezes e revela também ser capaz de se transformar em névoa densa, acabando por embarcar como clandestino em um navio, de volta para a Transilvânia, mas não antes de induzir Mina Harker a beber de seu sangue, fazendo com que ela fique infectada pelos poderes vampíricos do Conde.

Van Helsing e as outras personagens não se dão por satisfeitos em expulsar o Conde Drácula da Inglaterra e viajam também para a Transilvânia, a fim de matar o vampiro e libertar Mina de seu controle. Lá, conseguem emboscar o conde, que estava sendo transportado para seu castelo por uma caravana de ciganos. Harker corta a cabeça do vampiro enquanto este está descansando em seu caixão, pondo fim à sua existência.

A Organização sócio-econômica vitoriana em *Drácula*

No romance, o círculo de personagens reflete a organização cultural, social e econômica da Inglaterra de fins do século XIX. Além de dar verossimilhança à narrativa, tais personagens também apresentam a função de permitir uma identificação do leitor vitoriano, ao qual a obra era destinada.

O principal protagonista da narrativa, Jonathan Harker, é um rapaz culto e inteligente, mas muito distante do ideal de nobreza aristocrática ou do burguês bem sucedido. Ao contrário, é um funcionário assalariado de uma corretora de imóveis. Embora Stoker não forneça maiores detalhes do relacionamento desta personagem com seus patrões, há algumas passagens curiosas no romance.

No primeiro capítulo de *Drácula*, Harker aparece viajando pela Hungria rumo à Transilvânia, passando pelo Passo Borgo (norte da Romênia) em direção ao castelo de Drácula, a fim de fechar um negócio com o Conde, a venda da Abadia de Carfax, uma antiga abadia medieval almejada pelo vampiro. Mantido prisioneiro pelo Conde Drácula durante meses, Jonathan Harker não tem a possibilidade de escrever cartas à sua noiva, Mina Murray.

Sentindo falta de seu noivo, Mina escreve ao patrão de Jonathan, Peter Hawkins, e não recebe resposta. Posteriormente, quando Jonathan Harker escapa do Castelo de Drácula e é encontrado por freiras que o levam a um hospital, Mina recebe uma carta de uma das irmãs de caridade, dizendo que Harker se encontrava bem e solicitava que esta escrevesse à sua noiva e ao

seu patrão, pedindo desculpas pelo atraso e comunicando que “*O trabalho está feito*” (STOKER, 2006, p.110).

Quando a noiva de um empregado envia uma carta questionando a ausência de notícias do mesmo, é simplesmente ignorada. A empresa também sequer se preocupa com o desaparecimento de seu empregado, não o procura ou entra em contato com seus familiares quando este passa vários meses sem enviar notícias, após viajar a trabalho para uma terra distante.

O empregado, por sua vez, ao ver-se em condições, procura notificar o patrão que o trabalho foi completado com sucesso, ao mesmo tempo em que comunica à noiva sua sobrevivência. Embora Stoker não mostre ao leitor a carta enviada por Jonathan a Peter Hawkins, na carta recebida por Mina não há indicação de que Jonathan procura informar ao seu chefe que foi aprisionado por seu cliente por mais de um semestre.

Sendo o cliente, no caso o Conde Drácula, a fonte de lucro da empresa e Jonathan Harker apenas um funcionário, contar sobre o tratamento desumano recebido pelo cliente provavelmente não teria reflexo na melhora das condições de trabalho do funcionário; ademais, seu patrão aparentemente não se preocupava com o fato de ele ter sido preso ou morto. Drácula, por sua vez, era um nobre com grandes reservas financeiras e, contrariado ou inquirido sobre o desaparecimento de Harker, poderia agastar-se e buscar uma empresa concorrente para tratar de seus negócios. O funcionário, portanto, fica à mercê do cliente para que seu patrão, o burguês capitalista vitoriano, consiga o lucro desejado.

No entanto, embora seja apenas um empregado, Harker é um rapaz instruído e tem um emprego que lhe garante uma renda capaz de sustentar uma família de classe média. Portanto, a ele é permitido cortejar a dama Mina Murray.

Stoker não apresenta maiores detalhes sobre a classe ou posição social de Mina ou de sua família, mas subentende-se que se trata de uma jovem cuja família tem posses e boas condições financeiras. Ao se tornar noiva de Harker, Mina contrata professores particulares para lhe ensinarem a escrever e a datilografar, pois se considera intelectualmente inferior ao noivo e deseja “*ser útil a Jonathan*” (STOKER, 2006, p.62).

Gay (1988) enfatiza a dificuldade de acesso à educação no século XIX para as classes mais baixas. Nesse contexto, no caso do livro, para a jovem contratar professores particulares apenas pelo fato de desejar ser útil ao futuro marido, era preciso que ela fosse uma pessoa em boa situação financeira, com dinheiro suficiente para despender com a finalidade de engrandecimento intelectual.

O casamento de Mina Murray e Jonathan Harker transcorre no interior da tradição

vitoriana, com ambos castos e virginais, em um contexto no qual o sexo e o erotismo eram considerados como tabus para a sociedade. Para os casais “ másculos ” e honrados, esperava-se que o sexo fosse tratado como um “ *sacrifício ou necessidade* ” (GAY, 1988, p.209).

Nessa perspectiva, o aprisionamento de Harker junto às concubinas vampirescas do Conde Drácula é narrado como uma tortura (STOKER, 2006, p.61):

Estou sozinho no castelo com aquelas terríveis mulheres. Não! Mina é uma mulher também, mas entre elas não há nada em comum. Estas mulheres são como demônios das fossas mais profundas do inferno.

Eu não devo ficar aqui com elas. Eu tenho que tentar escalar as muralhas do castelo o mais rápido possível.

O desespero de Jonathan Harker faz menção à primeira descrição das concubinas de Drácula feita pela personagem (STOKER, 2006, p.45):

Sob a luz do luar, no outro lado da sala estavam três jovens moças, donzelas por suas vestes e comportamento [...] Duas tinham cabelos negros, com narizes aquilinos, como o do Conde, e grandes e penetrantes olhos negros, que pareciam quase vermelhos com o contraste com a luz da lua. A outra era bela como apenas a beleza pode ser, com longos cabelos dourados e olhos como safiras [...] Todas as três tinham dentes brancos, que brilhavam como pérolas em contraste com seus voluptuosos lábios vermelho [...] Eu senti em meu coração um perverso desejo de ser beijado pelos seus lábios rubros. Não é bom anotar isso agora, pois algum dia Mina pode vir a ler e isso pode deixá-la chocada, mas é a verdade.

[...] Eu estava com medo de abrir meus olhos novamente, mas os abri e vi perfeitamente. A bela garota veio até mim de joelhos e se pôs sobre mim. Elas eram deliberadamente voluptuosas, o que era ao mesmo tempo excitante e repulsivo.

Para o homem da Inglaterra Vitoriana, assim como para Jonathan Harker, as concubinas de Drácula apresentavam-se igualmente excitantes e repulsivas, como deusas da luxúria e como pessoas libidinosas, desprovidas dos ideais de castidade e “ masculinidade ” que, sob essa ótica, conferiam a algumas nações europeias a superioridade frente aos outros povos do mundo.

As mulheres de lábios rubros e corpos voluptuosos sinalizariam um retorno à barbárie,

seriam, como sugere Stoker, na fala de sua personagem Jonathan Harker, demônios das fossas mais profundas do inferno. Mulheres das quais os bons homens “másculos” vitorianos deveriam fugir.

Como mencionado pelo autor, Mina Murray não era como estas mulheres. Pelo contrário, ela era uma donzela de posses, casta, “máscula” e devotada a seu noivo e futuro marido. Paradoxalmente, enquanto as damas libidinosas de Drácula são descritas com riqueza de detalhes, Mina Murray não é sequer descrita pelo autor. Stoker não menciona, em momento algum, como é, fisicamente, sua personagem.

Mina Murray é uma mulher vitoriana, devotada à castidade e ao ideal de “masculinidade”, submissa ao noivo e futuro marido e dedicada aos cuidados da casa e planejamento sobre os futuros filhos. Não é uma mulher pela qual as personagens masculinas e os leitores do século XIX deveriam sentir desejo sexual. O erotismo é marcado em *Drácula* como uma característica negativa, digna apenas dos monstros, dos vampiros, que vivem nas florestas longínquas das colônias.

Paralelamente, pode-se observar, na literatura gótica de vampiros do século XIX, uma tradição em atribuir às personagens vampírescas características sedutoras e voluptuosas.¹²⁵ O erotismo do vampiro é uma característica marcante na literatura que, curiosamente, não se reflete na cultura popular do Leste Europeu.

No *Visum et Repertum* e na carta do provedor imperial do distrito de Gradisk, apresentados anteriormente, não há qualquer menção à sedução ou sensualidade dos vampiros. Mesmo nas narrativas de Sabine Baring-Gould não é visível qualquer conexão entre o erótico e os vampiros e lobisomens apresentados. Os seres e os assassinos de Baring-Gould se servem de outras estratégias para conseguir suas presas, seja através de ofertas de emprego (como fazia a Condessa Elizabeth Báthory e o Marechal Giles de Laval) ou da força bruta (como faziam os demais casos apresentados).¹²⁶

Segundo McNally e Florescu (1995), a sensualidade do monstro é quase que uma exclusividade da literatura inglesa no século XIX. Os autores fazem um paralelo entre os romances góticos ingleses e o romance francês *Justine*, do Marquês de Sade, no qual há personagens que se

¹²⁵ A lâmia Lycius do poema *Lamia* de Keats, assim como os vampiros masculinos das obras de Polidori, Byron, Maturim e do romance *Varney the Vampire or the Feast of Blood*, atuam primeiramente seduzindo suas presas para depois se alimentarem delas.

¹²⁶ A sensualidade, na cultura popular, é apresentada, poucas vezes, como uma arma de defesa da vítima. A filha do vlkolak, no conto popular apresentado por Baring-Gould, se serve de sua nudez para escapar do seu pai, ora pedindo-o que se vire para que ela possa tirar a roupa, ora largando peças de roupa pelo caminho, no intuito de atrasar o monstro que a persegue. No entanto, em momento algum do conto, a nudez da donzela é destinada à sedução. Ao contrário dos vampiros vitorianos, a filha do vlkolak não deseja atrair, mas sim repelir, com sua sensualidade, ao despir-se.

alimentam de sangue. Ao contrário dos monstros hematófagos ingleses, os franceses não se valem da sedução, mas sim da força bruta e da intriga para conseguirem o que querem de suas vítimas.

A sensualidade do monstro, nos romances góticos ingleses, se deve mais ao ideal de “masculinidade” adotado pela cultura vitoriana e pela repulsa à vulgarização do sexo que este ideal apregoava, do que a uma característica inerente do vampiro.

Como mencionado anteriormente, nos romances góticos ingleses o vampiro representava a junção de todas as características consideradas inadequadas para o cidadão “ másculo” e antagonizava o protagonista do enredo, a encarnação da masculinidade vitoriana. Entre o monstro e o homem ideal se encontrava a figura da donzela, indecisa entre seguir seus instintos, entregando-se ao monstro ou a seguir o “caminho certo”, escolhendo o homem “ másculo” e abrindo mão dos prazeres da carne representados pelo vampiro.

Em *Drácula*, Jonathan Harker, Dr. Seward e Arthur Godalming ocupam os papéis dos “másculos” ingleses vitorianos, enquanto o Conde Drácula situa-se do outro lado do espectro da “masculinidade”, sendo um vampiro devasso e sedutor. Mina e Lucy oscilam entre os dois polos; Lucy acaba por se entregar ao Conde e é destruída. Mina também gravita perigosamente na atração pelos prazeres oferecidos pelo vampiro, mas é salva a tempo pelos heroicos homens da Inglaterra, tornando-se, no epílogo, uma respeitada senhora, mãe e dona de casa, o ideal da mulher vitoriana.

A repulsa e o horror causados em Jonathan Harker pelas voluptuosas concubinas do Conde Drácula serve, na narrativa, para evidenciar a personagem como sendo um homem vitoriano “ másculo”. Jonathan sente desejo pelas mulheres, mas consegue reprimir este instinto carnal, fugindo do castelo de Drácula com sua castidade e pureza, física e espiritual, intactas.

No início do romance, Jonathan e Mina já estão noivos e com casamento marcado. O processo pelo qual uma mulher vitoriana chega ao noivado e ao casamento é evidenciado nas cartas da personagem Lucy Westenra.

Lucy, também uma personagem que, embora não mencionado explicitamente por Stoker, parece ter posses e boa condição sócio-econômica. Ela é cortejada por três pretendentes: Dr. Seward, Arthur Godalming e o americano Quincey Morris.

O doutor John Seward é apresentado pelo autor como a encarnação dos ideais da burguesia inglesa de finais do século XIX. Ao contrário da burguesia industrial dos séculos anteriores, Seward representa uma nova burguesia letrada e especializada, atuando em campos muito específicos. Dr. Seward é um psiquiatra, dono de um hospital que trata de doentes mentais. Sua formação intelectual é constantemente citada por Bram Stoker, tanto diretamente quanto indiretamente. Seward é também apresentado como um amante da modernidade, aplicando as

novidades tecnológicas, como o gravador de voz, com o qual ele dita seu diário e os dados sobre seus pacientes.

Enquanto John Seward é um *self-made man*¹²⁷, que construiu seu próprio sucesso financeiro e social com sua formação em medicina e seu trabalho como psiquiatra, Arthur Godalming representa o outro lado do espectro da alta sociedade da Inglaterra vitoriana.

Arthur Holmwood, no decorrer do romance, assume o sobrenome Godalming, ao receber como herança um título de nobreza e a fortuna de seu pai. Pertencente à aristocracia inglesa, Arthur não tem preocupações com ascensão social ou financeira. Stoker também não faz uma descrição detalhada desta personagem, mas deixa claro, através das cartas trocadas entre Arthur e Quincey Morris, que o primeiro não tem qualquer preocupação com a abertura de uma empresa, com formação acadêmica ou mesmo com investimento financeiro sólido. Ele dedica sua vida a aventuras, a viajar pelo mundo e a desbravar locais selvagens. Sua posição social e econômica era assegurada pelo título de nobreza que seu pai deixara como herança e a fortuna do mesmo era vultosa, deixando-o em situação confortável para passar sua vida como aventureiro.

Com a personagem de Arthur Godalming, em contraste com o Doutor John Seward, Bram Stoker tece uma sutil crítica à nobreza da Inglaterra de seu tempo. Enquanto pessoas letradas como a personagem Dr. Seward e o próprio Stoker lutavam para se estabelecerem na Grã Bretanha vitoriana, os descendentes de nobres se recusavam a se integrarem ao capitalismo, vivendo vidas baseadas em privilégios aristocráticos e na dilapidação de fortunas adquiridas por seus antepassados, sem se preocuparem em investir ou gerar lucro a partir de suas reservas financeiras.

Na batalha amorosa pelo coração e pela mão de Lucy Westenra, o aristocrata Arthur Godalming acaba vitorioso sobre seus oponentes. Quincey Morris é rejeitado rapidamente pela jovem Lucy. *Ele [Quincey Morris] parecia tão bem-humorado e feliz que não foi tão difícil rejeitá-lo quanto foi rejeitar o pobre Dr. Seward.* (STOKER, 2006, p.66). Ao tratar com John Seward, Lucy Westenra se sente compelida a aceitá-lo, uma vez que ele é um médico famoso e próspero e, sobretudo, pela fragilidade emocional e pela sinceridade do psiquiatra. No entanto, Lucy também o rejeita.

Arthur Holmwood é escolhido não apenas por sua posição aristocrática, mas, principalmente, por seu estilo aventureiro e por suas narrativas fantásticas, as quais prendem a atenção de Lucy Westenra.

¹²⁷ Self-made man, literalmente “homem que se faz por si mesmo”. Expressão usada para designar uma pessoa que conseguiu ascender socialmente e economicamente através de seu próprio esforço. No século XIX e XX denotava um ideal do imaginário anglo-saxão, via do qual os pequenos burgueses e os proletários almejavam alcançar sucesso financeiro através de seu trabalho. (GAY, 1988; PRADO, 1999)

Assim Stoker estabelece um contraste curioso entre Mina e Lucy. Enquanto a primeira é noiva de um trabalhador e busca se adequar a ele, a segunda procura um aventureiro com boas histórias para contar. Ao contrário de Jonathan Harker, que precisa se sujeitar a toda sorte de exigências no trabalho para sobreviver, Arthur Holmwood é um nobre inglês e possibilita à sua noiva uma perspectiva de vida tranquila, baseada na fortuna de seus antepassados e na narração de aventuras da juventude de seu marido.

Na apresentação dos casais Mina e Jonathan Harker e Lucy e Arthur Godalming, Bram Stoker demonstra a dicotomia existente entre as classes sociais na Inglaterra vitoriana. De um lado tem-se um casal cujo homem, considerado então o “chefe” da família, é um assalariado e tem que desempenhar trabalhos sujeitos a riscos para sustentar sua esposa. Do outro, tem-se um casal que não se preocupa com a aplicação de seus recursos financeiros em atividades que tragam lucro. Os representantes do proletariado (Jonathan Harker), da pequena burguesia (Dr. Seward) e das atividades agropastoris norte-americanas (Quincey Morris) buscam a ascensão social baseada no trabalho e no ideal do *self-made man*, ideal altamente considerado nos Estados Unidos e no fervescente capitalismo de finais do século XIX. Já a aristocracia inglesa (Arthur Godalming), se vê presa ao passado, socialmente imobilizada e dependente de fortunas e títulos hereditários, sem o mérito de terem sido conquistados com o trabalho ou o investimento capitalista.

Observa-se, então, uma ruptura na sociedade e na economia da Inglaterra Vitoriana. De um lado, há os partidários do capitalismo investindo, trabalhando e administrando fortunas nascentes mediante o comércio e os serviços. Vê-se com eles o surgimento da economia transnacional, da bolsa de valores e da administração privada de empreendimentos capitalistas. Estes obtêm rápida ascensão social e econômica, estando em condições de competir com a aristocracia, por exemplo, pelo noivado de uma dama (STOKER, 2006, p.66, 67).

Minha querida Mina. Aqui estou eu, que devo completar vinte anos em setembro, e eu nunca recebi uma proposta de noivado até hoje. Porém, hoje, eu recebi três. Que maravilhoso, três propostas em um único dia! Não é incrível?

(...)Devo te contar sobre os três. Meu pretendente número um chegou logo depois do almoço. Eu já te contei sobre ele, o Dr. Jhon Seward, dono de um asilo para loucos. Ele era um homem muito interessante, embora estivesse bastante nervoso.

(...) Cara Mina, como podem os homens serem tão nobres quando as mulheres os rejeitam? Aqui estava eu, quase me divertindo com este verdadeiro cavalheiro. (...) Por qual motivo não permitem que uma dama se case logo com todos os seus pretendentes e fique livre de todo este sofrimento de ter que recusar alguns deles?

Do outro lado, se encontra a aristocracia britânica tradicional, em lenta decadência; seus privilégios nobiliárquicos vão perdendo importância e suas fortunas vão minguando enquanto os herdeiros das mesmas preferem gastá-las com viagens e aventuras do que investi-las ou fazê-las render lucros. Stoker descreve que Arthur Holmwood aceitou “relutantemente” herdar o título de seu pai e só o fez por “laços emocionais”, ou seja, o título de nobreza dos Godalming apresentava tão pouco significado e privilégios no final do século XIX que herdá-lo ou não se tornara uma questão sentimental. A mesma personagem não se sentiu relutante, no entanto, ao assumir a fortuna da família, o que fez de bom grado. (WAGNER, 2008; STOKER, 2006)

O vampiro e os subterrâneos da sociedade vitoriana

Na sociedade desvelada no romance de Bram Stoker, a figura do vampiro surge ao mesmo tempo como o evidenciador e o causador do caos. Inicialmente o Conde Drácula é apresentado como um elemento positivo no romance. Ele contrata a firma imobiliária na qual Jonathan Harker trabalha, manifestando interesse em adquirir uma propriedade na Inglaterra. Harker é então enviado para a Transilvânia a fim de obter a assinatura do Conde, como novo proprietário do imóvel à venda pela empresa onde trabalha.

Drácula é então o imigrante ideal, cuja mudança para o Reino Unido trará investimentos monetários, no caso, na forma da compra de imóveis. Sua existência permite que Harker obtenha seu salário e possa desposar Mina Murray. O Conde também aparenta ser um imigrante que deseja se adequar ao modo de vida inglês, adotar os costumes vitorianos e se converter em um “ másculo ” cidadão britânico (STOKER, 2006, p.26-27).

A que tipo de aventura estranha eu havia embarcado? Era este um incidente costumeiro na vida de um corretor de imóveis, enviado ao exterior para intermediar a venda de uma propriedade inglesa a um estrangeiro? Corretor de imóveis! Mina certamente iria gostar disso! - antes de sair de Londres, meu chefe me disse que meu exame foi impecável, agora eu sou um corretor de imóveis profissional!

[...] Os simpáticos cumprimentos e a calorosa recepção providenciada pelo bom Conde acabaram por dissipar qualquer dúvida ou medo que eu tivesse tido na jornada através da floresta.[...]

“Caro Conde, o senhor fala inglês fluentemente”

“Nem tanto” ele respondeu “Eu sei que, me mudando para Londres, todos lá me reconhecerão como um estrangeiro. Isso não é o bastante para mim. Aqui eu sou um nobre, um *boyar*, as pessoas me conhecem e me tem como seu mestre. Mas um estrangeiro em uma terra estrangeira, ele não é ninguém. Por isso devo aprender a entonação de sua língua, seus costumes e me adaptar ao seu modo de vida, para que, uma vez na Inglaterra, ninguém me tenha como um intruso, mas como um igual.”

Durante a estadia de Harker no castelo de Drácula, este revela sua verdadeira face. Embora tenha recursos para investir na Inglaterra, o Conde não compartilha dos ideais ingleses de “masculinidade” ou de civilização. Ao contrário, ele é um predador, um sedutor imbuído de forte simbolismo erótico. Em contraste com o casto Jonathan Harker, o Conde Drácula se revela, aos leitores vitorianos, um monstro.

Na Transilvânia ele não só aprisiona Harker em seu castelo como mantém mulheres voluptuosas como amantes, trancadas em um calabouço oculto aos olhos dos visitantes. O vampiro atrai crianças da região para alimentar suas luxuriosas companheiras e, como se não fosse o bastante, ainda tenta corromper a inocência e a “masculinidade” de Harker, condenando-o a servir de alimento a suas concubinas.

A Transilvânia de Stoker é, simbolicamente, a visão que os ingleses do século XIX tinham dos “cantos escuros do mundo”. Uma terra estranha, com pessoas supersticiosas e florestas densas e escuras. Ao adentrar na floresta, a personagem inglesa Jonathan Harker é surpreendido por diversos símbolos supersticiosos de mal agouro. Noite de lua cheia, uivo de lobos, uma encruzilhada, fogo-fátuo, datas pouco auspiciosas¹²⁸, círculos de fogo e uma carruagem puxada por cavalos negros.

Segundo Idriceanu e Bartlett (2007), a entrada de Jonathan Harker na floresta representa a saída do mesmo do mundo humano e a entrada na *wilderness*, no terreno sobrenatural, além das habilidades do ser humano. O simbolismo com o qual Bram Stoker reveste a entrada de Harker no mundo do Conde Drácula é, segundo estes autores, uma referência direta às sagas medievais, sobretudo as narrativas arturianas, onde tais símbolos também marcavam o limite entre a floresta e o mundo humano.

¹²⁸ A data na qual Jonathan Harker vai se encontrar com Drácula é citada como sendo o “Dia de São George”, dia 23 de abril, segundo o diálogo que esta personagem tem com uma senhora no hotel onde se hospeda, na Transilvânia, antes de seguir viagem para se encontrar com o Conde Drácula. (Stoker, 2006, pg. 11)

Sabe que dia é hoje? [...] É o dia de São George. Você não sabe que essa noite, quando o relógio bater meia-noite, todas as coisas malignas do mundo serão liberadas? Você sabe para onde está indo e o que está indo encontrar?

A excursão de Harker ao castelo Drácula guarda diversas semelhanças com o primeiro capítulo do *Book of Werewolves* de Sabine Baring-Gould. Um estrangeiro, inglês, ousa desafiar a *wilderness*, apesar de ser avisado pelos habitantes locais dos perigos e dos monstros que habitam tais locais selvagens. Jonathan Harker, à semelhança de Baring-Gould e de Sir Percival¹²⁹, das sagas arturianas, despreza os avisos dos habitantes locais e se embrenha na mata, adentrando a *wilderness* de uma forma que os habitantes locais jamais tentariam.

Jonathan Harker, Sabine Baring-Gould e Sir Percival são ingleses e compartilham de um imaginário diferente daquele partilhado pelos aldeões do continente. As florestas e a *wilderness*, na Inglaterra, não estão revestidas do mesmo significado e do mesmo temor que lhe são atribuídos pelos habitantes da Europa Continental. Por isso, tanto na ficção vitoriana quanto nas sagas medievais e na vida do folclorista Baring-Gould, a personagem inglesa opta por adentrar a *wilderness* quando tal feito se torna necessário.

No entanto, nenhuma das três personagens adentra heroicamente a *wilderness*, como é comum nas narrativas norte-americanas. O poder opressor da *wilderness* europeia frustra qualquer tentativa, por parte destas personagens, de dominá-la ou mesmo de atravessá-la impunemente. No caso de Harker, a punição vem na forma do aprisionamento no castelo do Conde Drácula. Ainda segundo Idriceanu e Bartlett (2007, p.95)

Os edifícios construídos pelo homem também podem proporcionar ambiente para as histórias de vampiros. Um deles é o castelo deserto e em ruínas [...] O castelo oferece um pano de fundo romântico e aristocrático; além disso, por ser geralmente decadente, estabelece um vínculo simbólico com o estado morto-vivo do vampiro.

Assim sendo, é possível se estabelecer uma relação mais próxima entre o Conde Drácula e seu decrépito castelo. Quando a personagem Jonathan Harker chega na fortaleza de Drácula, encontra todas as portas trancadas, com exceção de uma, que leva aos aposentos de hóspede, uma biblioteca e uma sala de estar. Até então, Stoker descreve o castelo como uma moradia normal, embora velha e cheia de histórias e, segundo o Conde Drácula, também de segredos.

Por sua vez, o Conde também parece uma pessoa normal, vagamente excêntrico por visitar seu hóspede apenas durante a noite e por sua aparência peculiar. Stoker descreve

¹²⁹ Idriceanu e Bartlett (2007) citam que na Saga do Santo Graal, do ciclo de narrativas arturianas, o inglês Sir Percival também se vê no continente europeu e é advertido por um camponês a não entrar na floresta, pois aquele não seria mais um domínio onde os humanos teriam algum poder. Desobedecendo ao conselho, o cavaleiro entra na floresta, se perde e é atacado por um demônio em forma de cavalo negro.

inicialmente sua personagem como um homem pálido, com um longo bigode branco e cuja pele apresenta-se fria ao toque.

Ao longo da estadia de Jonatham Harker, o Conde e o castelo vão revelando-se cada vez mais estranhos. A quantidade de portas trancadas e a ausência completa de serviçais e empregados são fatores que deixam Harker intrigado. Ao mesmo tempo, Stoker descreve outras características físicas do vampiro. Como mencionado por Sabine Baring-Gould¹³⁰, relativo ao *loulérou*, o Conde possui também mãos grandes e fortes, com dedos curtos, unhas salientes e pelos nas palmas. Além disso, também é destacada por Harker a presença de caninos pontiagudos na boca de Drácula, dentes estes anormalmente longos, sendo possível vê-los por baixo do bigode, mesmo quando o Conde está com a boca fechada.

Por fim, nas últimas páginas que narram a estadia de Harker no castelo de Drácula, a natureza monstruosa do vampiro e de sua moradia são reveladas ao leitor. Harker flagra o vampiro andando nas paredes externas do castelo, como se fosse uma aranha monstruosa. Logo após, ele descobre uma porta que não estava trancada e então é atacado pelas sedutoras concubinas vampírescas que habitam o local. Ao tentar escalar a parede externa do castelo, a personagem ainda encontra o Conde Drácula dormindo em um caixão cheio de terra.

Aquele que inicialmente parecia representar o bom imigrante é então transfigurado em monstro. A mensagem para o leitor vitoriano é clara e o mapeamento cultural está definido: fora da Inglaterra os homens, por mais que pareçam bons, não merecem confiança. As terras e castelos fora das Ilhas Britânicas também sinalizam perigos desconhecidos. Florestas são cheias de lobos e símbolos de mau agouro e castelos guardam segredos terríveis e perigos ao corpo e à alma. As mulheres fora da Inglaterra são voluptuosas e sedutoras, mas também corrompidas e devassas.

O exercício de xenofobia não termina com a mudança do foco narrativo, de Jonatham Harker para as moças Mina Murray e Lucy Westenra. O conde vampiro estava a caminho da Grã Bretanha e chega ao porto de Whitby, cidade que, coincidentemente, as moças estavam visitando. As fronteiras inglesas não são suficientes para manter o mal à distância. O perigo pode atravessá-la e conspirar a sociedade.

A chegada do navio *Deméter*, onde Drácula estava, é marcada pela tragédia. Stoker descreve o momento como se fosse uma notícia de um jornal local e constrói uma cena de grande força imagética. O navio chega ao porto e se choca contra o pier. Dentro da embarcação não há nenhum tripulante, apenas o cadáver do capitão, amarrado na roda do leme e um cão preto, que salta da embarcação e desaparece entre as casas da cidade. O diário de bordo assinala o

¹³⁰ Mencionado como forma de se identificar um *loulérou*, um lobisomem típico da região francesa de Périgord.

desaparecimento de todos os tripulantes e como uma força sinistra não identificada obrigou o capitão a comandar o barco, amarrado à roda do leme. (STOKER, 2006, p.86 -90)

Uma das maiores e mais súbitas tempestades já registradas aconteceu aqui, no balneário de Whitby, com resultados tanto estranhos quanto únicos. [...]

O único barco na água, durante a tempestade, era uma escuna¹³¹ estrangeira com todas as velas infladas, vista navegando em direção do porto à grande velocidade. A idiotice e ignorância do piloto se tornaram temas correntes entre os oficiais do porto, que se esforçavam para sinalizar para que a escuna diminuísse a velocidade.

No entanto, a escuna estava vazia como um navio pintado em um quadro.

[...] A embarcação se chocou com o pier à grande velocidade, provocando um grande estrondo e danificando ambos. Quando o navio foi iluminado, foi possível ver, na roda do leme, um cadáver, com a cabeça balançando de acordo com as ondas. Nenhuma outra pessoa era vista na embarcação. As pessoas comentavam ser um milagre o barco ter chegado ao porto pelas mãos de um homem morto. (...) O mais estranho, no entanto, foi que, mal a embarcação tocou o pier, um imenso cachorro saltou do tombadilho e correu para o cemitério, aos pés da igreja em ruínas, próximo ao porto.

[...] Com a chegada da polícia ao navio, foi possível constatar, com surpresa, que o capitão da escuna havia amarrado suas próprias mãos à roda do leme, apertando o nó com os dentes. Pelo estado em que o cadáver se encontrava, acredita-se que havia morrido a mais de dois dias. Em sua mão direita havia um crucifixo, e, em seu bolso, uma pequena garrafa com várias páginas do diário de bordo guardadas dentro.

[...] Graças à simpatia do chefe de polícia de Whitby, foi permitido a mim examinar as páginas do diário de bordo, que, infelizmente não continham nada de interesse, exceto pela citação do desaparecimento do resto da tripulação da escuna. Aparentemente o capitão da embarcação havia desenvolvido algum tipo de mania, caído vítima de delírios paranoicos antes de se atar ao leme e morrer de desidratação.

A partir de então, o vampiro Conde Drácula se dedica a corromper a sociedade “ máscula ” vitoriana. A primeira vítima é Lucy Westenra. Logo após a chegada do navio, o diário de Mina Murray registra episódios de sonambulismo, nos quais Lucy deixava a cama durante a noite para se embrenhar nas ruínas de uma antiga abadia. Perseguindo a amiga sonâmbula, Mina a vê recostada em um banco da ruína, onde uma sombra escura se dobra sobre ela (STOKER, 2006, p.101).

¹³¹ Escuna: veleiro com dois ou mais mastros, sendo um deles maior que os demais.

Quando eu cheguei ao topo da escada, perto o bastante para ver a figura de branco e o banco e, perto o bastante para distinguir as formas dos truques de sombras. Havia, sem dúvida, algo, grande e negro, reclinado sobre a figura branca. Com medo eu gritei por Lucy, e a figura elevou sua cabeça, onde eu pude ver dois olhos brilhando na escuridão com uma luminosidade avermelhada e maligna. Lucy não respondeu, e eu corri a seu encontro. Quando entrei na abadia, por um minuto, parece que algo escuro se interpôs entre eu e ela. Por algum tempo eu não consegui vê-la. Quando consegui novamente ver Lucy, à luz da lua cheia, ela estava sozinha, sem qualquer sinal de algo vivo por perto.

A descrição de Stoker não é conclusiva sobre o que teria acontecido com Lucy Westenra. Até então, não há qualquer menção ao hábito do Conde Drácula de beber sangue e também não há esclarecimento por parte do autor de que a figura escura seria o Conde. O episódio de sonambulismo de Lucy e a figura que se reclina sobre ela abre a discussão sobre a dupla face da Inglaterra Vitoriana e sobre os subterrâneos da cultura da “masculinidade”.

Sem a menção à hematofagia até então, a cena de Lucy e a criatura é sugestiva de que ela estivesse praticando alguma atividade sexual. A moça, casta e “ máscula ” durante o dia, à noite vaga pelas ruínas e se deita em bancos de igreja com formas sombrias. A imagem criada pelo escritor contrapõe o discurso conservador da Inglaterra vitoriana e a realidade noturna da sexualidade.

Novamente xenofóbico, Stoker atribui tal realidade noturna à presença do estrangeiro. Embora não relacione explicitamente a figura escura que se deita com Lucy ao Conde Drácula, o autor refere-se ao ocorrido com a chegada do navio ao porto de Whitby. Antes do estrangeiro chegar Lucy Westenra era descrita como uma dama casta e “ máscula ”, depois da chegada do imigrante ela passa as noites a se encontrar com formas escuras e sombrias, torna-se fraca, indisposta e pálida e, por fim, é convertida em uma figura igual ao conde, uma vampira, sedutora e devassa, sem as preocupações e ideais vitorianos que possuía anteriormente.

O medo do vampiro, no romance de Stoker, não vem apenas da ameaça física à vida das personagens. Além de matar¹³², o estrangeiro também corrompe as damas da Inglaterra Vitoriana. Ele espalha a luxúria e as distancia dos ideais de castidade, civilidade e “ masculinidade ”, ideais estes que, em grande parte, definiam a identidade e a pretensa superioridade dos ingleses frente aos outros povos.

¹³² Além da tripulação do navio Deméter, Drácula faz outra vítima na narrativa de Stoker. Ao invadir o hospital psiquiátrico do Dr. Seward, ele assassina o paciente Reinfield, torcendo-o no ar e o arremessando violentamente no chão, com uma força sobre-humana. (STOKER, 2006)

Contra a xenofobia apresentada na obra de Stoker, pode-se argumentar sobre a presença de dois imigrantes heroicos, sem os quais não seria possível o combate ao Conde Drácula. Abraham Van Hellsing, médico holandês, e Quincey Morris, *cowboy* norte-americano.

No entanto, segundo McNally e Florescu (1995), tais personagens não são representações do estrangeiro temido e odiado. Morris é de origem anglo-saxônica. Embora seja apresentado como sendo, de certa forma, menos civilizado do que as personagens inglesas, ele é um “bom bárbaro”¹³³ (DEANE, 2008); cultiva a “masculinidade”, a castidade e os bons modos, o que o torna, de certa forma, mais próximo dos ideais ingleses vitorianos. Apesar de ser caricato, Quincey Morris é um aliado confiável para as demais personagens. Stoker normalmente o menciona como “o americano”, deixando claro que, embora confiável, Morris não é igual às personagens inglesas.

Já Abraham Van Hellsing, McNally e Florescu (1995, p.153) o descrevem como sendo o “eu literário” de Abraham Stoker, o autor. O médico Van Hellsing atua, no enredo, como a personificação do recurso de *Deus ex Machina*¹³⁴.

O Dr. Abraham Van Hellsing é o verdadeiro herói de “Drácula”. Van Hellsing tem a maioria das qualidades; sabe que Drácula é relativamente poderoso mesmo durante o dia e pode ser mantido afastado com alho ou com uma cruz. Van Hellsing, como professor une o científico com o oculto; é absolutamente sábio e todo poderoso. Sua mente penetra a realidade do dia-a-dia e vai mais além. Van Hellsing é implacável quando confrontado com a ignorância de outros cientistas e absolutamente resoluto quando se trata de enfrentar o próprio vampiro. [...] Sua descrição física é a descrição do próprio Bram Stoker. [...] O americano Quincey Morris diz que Van Hellsing é holandês, mas isto, na época, podia ser dito de qualquer um que se expressasse em uma língua germânica, como os holandeses da Pensilvânia, que são na verdade descendentes de germânicos.

É interessante notar que o próprio Bram Stoker não era inglês e sim irlandês. Na

¹³³ Bradley Deane (2008) menciona, na literatura inglesa, as referências a estrangeiros que, embora não fossem tão “ másculos”, castos e civilizados quanto os ingleses, escandinavos e germânicos, cultivavam tais ideais e pretendiam, um dia, chegar ao nível de civilização e “masculinidade” alcançado pelos ingleses. Em muitos romances tais “bons bárbaros” (*good barbarians* no original) acabavam naturalmente se aliando às personagens inglesas. O exemplo mais visível é o da personagem Friday (Sexta-feira), do romance *Robinson Crusoe*, do escritor Daniel Defoe, publicado em 1719. Friday é um indígena que, libertado pelo inglês Robinson Crusoe, é instruído nos modos e ideais ingleses e passa a acompanhar o protagonista em suas aventuras.

¹³⁴ *Deus ex Machina*, recurso literário no qual uma personagem é introduzida subitamente em uma narrativa e resolve um problema até então insolúvel. No caso do *Drácula* de Bram Stoker, chamado pelo Dr. Seward, Abraham Van Hellsing aparece na narrativa e descobre a verdadeira natureza do Conde Drácula, instrui as demais personagens sobre como matar vampiros e comanda a caçada ao monstro.

Inglaterra, assim como o Dr. Van Helsing, Stoker era considerado um “bom bárbaro”, um estrangeiro que, por perseguir ideais similares aos dos ingleses, era aceito e bem vindo, embora considerado como sendo inferior aos verdadeiros ingleses.

Por ser bárbaro, ainda que um “bom bárbaro”, Van Helsing consegue acesso a armas que as demais personagens não tem, as armas da superstição, do oculto, do mundo do Conde Drácula. Enquanto balas e facas tem pouco ou nenhum efeito no vampiro, objetos simples, como alho e crucifixos, conseguem manter a criatura afastada.

Tem início então uma caçada, quando as personagens Jonatham Harker, Dr. Seward, Quincey Morris, Arthur Godalming e Van Helsing perseguem o vampiro. O Conde Drácula, no entanto, atrai seus perseguidores para longe dos ideais de “masculinidade”, castidade e civilidade.

Inicialmente Van Helsing leva os pretendentes de Lucy Westenra para adentrar o mausoléu onde ela foi enterrada, após aparentemente morrer por falta de sangue. No mausoléu, a então vampira Lucy é uma tentação ao abandono da castidade vitoriana (STOKER, 2006, p.228):

Parecia que eu estava tendo um pesadelo com Lucy, quando a vi no caixão; seus dentes pontudos, as marcas de sangue em sua mortalha, e sua boca voluptuosa, que me fez estremecer ao observá-la – toda esta aparência carnal e não espiritual parecia um deboche diabólico da doce pureza que Lucy conservara em vida.

Embora manchas de sangue e dentes pontiagudos não sejam um indício de beleza ou sedução, é curiosa a descrição dos lábios da morta como sendo “voluptuosos” e a aparência carnal da mesma, como uma ironia à pureza da personagem quando esta estava viva. A menção a estes detalhes deixa a entender que o Dr. Seward, que narra tal passagem, se sentiu fisicamente atraído pela mulher, mesmo estando ela aparentemente morta em um caixão.

Após cravar uma estaca no peito do cadáver de Lucy Westenra, Van Helsing e as demais personagens descobrem que o Conde Drácula precisa repousar em sua terra natal para recuperar as forças, e que ele trouxe, da Transilvânia, dezenas de caixas de madeira cheias de terra. Tem então início uma busca pelas caixas de terra, pois a destruição delas enfraqueceria o vampiro e o obrigaria a deixar a Inglaterra.

Sabidamente, o Conde espalhou as caixas por diversos bairros de Londres. Algumas estariam em bairros nobres, como o Piccadilly Circus, outras em bairros afastados, como Mile End e Bermondsey.

Invadir os domicílios do vampiro para destruir suas caixas de terra torna-se então, um desafio à honra e à castidade das personagens. A casa em Piccadilly Circus é uma mansão respeitosa e uma invasão dela representaria um crime. O mesmo acontece com a casa de Mile End, bairro então famoso por suas bibliotecas e complexos esportivos. Para destruir o vampiro, as personagens se arriscariam a cometer um crime e a terem de dar explicações à polícia. (WAGNER, 2008)

Já a moradia de Bermondsey é um desafio diferente. O bairro de Bermondsey, na época, era um labirinto de cortiços, prostíbulos e tavernas. Um local onde os ideais de castidade e “masculinidade” eram ignorados, um lado escuro da própria Inglaterra, no qual a civilização e a pureza vitoriana não prevaleciam.

O Conde, no papel do estrangeiro, espalha sua corrupção igualmente por bairros nobres e por cortiços. Ele ainda força os “ másculos ” ingleses a olharem para os cantos escuros de seu próprio país, tocando a ferida que a Inglaterra, orgulhosa de sua civilidade, tentava manter oculta, em sua própria capital. A presença e a astúcia do vampiro corrompem tanto a mulher quanto o homem. Lucy e Mina são carnalmente seduzidas para o que Stoker menciona como sendo um “deboche diabólico da pureza”, as personagens masculinas de Harker, Seward, Morris, Godalming e Van Helsing são obrigadas a cometer crimes de arrombamento e invasão.

Após a expulsão do vampiro, as personagens se sentem na obrigação de caçá-lo e destruí-lo em seu próprio território. O Conde Drácula ironiza sobre os motivos da caçada (STOKER, 2006, p.326)

'Vocês pensam que me venceram? Vocês? Com esses rostos pálidos, como ovelhas prestes a entrarem no açougue? Vocês certamente se lamentarão! Cada um de vocês! Vocês acham que me deixaram sem lugar para descansar? Eu ainda tenho um último refúgio. Minha vingança está apenas começando! Eu vivo pelos séculos, o tempo está a meu favor. Suas garotas, que vocês amavam, já são minhas. E através delas vocês e outros também serão meus – minhas criaturas, meus chacais de estimação para que eu possa alimentá-los quando quiser!'

O Conde Drácula não apenas clama por vingança, mas apresenta sua estratégia. Sendo imortal, ele pode viajar entre a Inglaterra e a Transilvânia quantas vezes desejar, pode adiar sua vingança para quando as personagens não tiverem mais a juventude e a disponibilidade para combatê-lo. Ele também não tem a necessidade de atacar frontalmente. Nada o impede de conquistar sua vingança através de outras vítimas.

Sendo a personagem que representa a colônia, os “cantos escuros da Terra”, a ameaça de Drácula também toma outro sentido. Urge, ao cidadão vitoriano, civilizar o planeta, espalhar seus ideais de “masculinidade”, combater os monstros e os bárbaros. Caso contrário, mediante o domínio de corações e mentes, os bárbaros sobrepujariam o mundo “civilizado”, a Europa do neocolonialismo.

A invasão intempestiva da Transilvânia pelas personagens de Stoker soa como um eco da colonização europeia do século XIX. As palavras da personagem Mina Harker, para Van Helsing, resumem esta ideia (STOKER, 2006, p.363): *'O Conde é um criminoso e como criminoso Nordau e Lombroso o classificariam; como criminoso, ele possui uma mente mal formada.'*¹³⁵ Conde Drácula, portanto, como homem da colônia, seria um criminoso incurável, um degenerado cuja existência representava um perigo constante para o “mundo civilizado”. Ele deveria ser exterminado antes que tivesse a oportunidade de se vingar.

As personagens, fortemente armadas, invadem a Transilvânia. Van Helsing viaja até o castelo de Drácula e corta as cabeças das três concubinas do vampiro, enquanto Harker, Morris, Dr. Seward e Lord Godalming, armados com rifles Winchester, emboscam a caravana de ciganos que transportava o corpo do Conde. Jonathan, com uma faca, corta a cabeça de Drácula, matando o vampiro.

A mensagem neocolonialista é explícita. Os povos másculos e civilizados, para proteger suas pátrias, deveriam invadir e exterminar os criminosos degenerados que habitavam os cantos escuros do mundo. Não há crime, remorso ou hesitação na atitude das personagens de Stoker ao invadir outro país, armados, renderem habitantes locais, invadirem propriedades privadas (no caso, o Castelo Drácula), matarem mulheres indefesas (Van Helsing mata as vampiras enquanto elas estavam em torpor, sem dar a elas chance de defesa) e depois decapitam o nobre local, o Conde Drácula. As mesmas personagens que se mostraram hesitantes ao invadir os refúgios de Drácula na Inglaterra, invadem o castelo do Conde na Transilvânia sem qualquer relativismo moral.

É curioso perceber que a única personagem morta pelo Conde Drácula durante toda a narrativa é o paciente psiquiátrico Reinfield¹³⁶. Lucy Westenra e as três concubinas vampirescas foram mortas por Abraham Van Helsing e o Conde encontrou sua morte nas mãos de Jonathan Harker. O único local invadido pelo vampiro foi o hospital do Dr. Seward, enquanto as personagens

¹³⁵ A teoria de Cesare Lombroso, famosa no final do século XIX, era de que as pessoas que cometem crimes seriam geneticamente degeneradas e poderiam ser reconhecidas por características físicas, como a cor da pele, formato da cabeça, dos olhos e do nariz. Eugenista, Max Nordau também afirmava serem os não-europeus seres degenerados e propensos ao crime. (STOKER, 2006; GAY, 1988)

¹³⁶ Stoker deixa subentendido que Drácula teria assassinado a tripulação do navio *Deméter*, mas tais acontecimentos não são narrados diretamente, sendo Reinfield a única vítima do vampiro cuja morte foi descrita pelo autor.

Morris, Harker e Van Hellsing arrombaram e invadiram cinco propriedades privadas na Inglaterra e uma na Transilvânia.

Analisando o romance de Stoker com estes dados é perceptível que as personagens “heroicas” agiram de forma acintosa mais vezes do que seu antagonista. No entanto, o criminoso, a ser classificado por Nordau e Lombroso, é, por excelência, o homem da colônia, o Conde Drácula. Todas as atitudes tomadas pelas outras personagens, mesmo que envolvam assassinatos, invasões, arrombamentos e depredações, são consideradas legítimas, uma vez que elas se opõem firmemente à degeneração moral e física representada pelo estrangeiro da colônia.

O Vampiro de Stoker

Summers (2003), King (2003), Idriceanu e Bartlett (2007) e McNally e Florescu (1995) afirmam que o *Drácula* de Bram Stoker, devido a seu alcance geográfico, seu sucesso de vendas e o número de adaptações para o teatro e cinema, foi o responsável por fundar, na cultura de massas do ocidente, uma imagem paradigmática do vampiro.

O vampiro da ficção de Stoker se tornou um símbolo hoje associado ao mal, ao parasitismo e à hematofagia (BUICAN, 1993). As representações gráficas de vampiros, posteriores ao lançamento da obra *Drácula*, passaram a incorporar elementos descritos pelo autor desta, como os caninos pontiagudos e as habilidades licantrópicas.

No entanto, como assinala McNally e Florescu (1995), a grande influência de Bram Stoker na representação do vampiro foi indireta. A adaptação teatral de Hamilton Deane e a atuação de Bela Lugosi marcaram a representação física do vampiro na cultura pop, relegando ao segundo plano as descrições físicas da personagem feitas pelo autor do romance.

Outras características, como a vulnerabilidade ao sol, foram influenciadas por outras fontes. O filme *Nosferatu*, de Murnau, acabou tendo grande influência sobre a figura do vampiro na cultura pop. O Conde Drácula de Bram Stoker, por exemplo, não tem qualquer dificuldade em se locomover sob a luz do sol, enquanto o Conde Orlok do filme de Murnau é destruído caso seja tocado pelos raios solares.

Fisicamente, o Conde Drácula lembra o voivoda Vlad Tepes Drácula. Stoker o descreve rapidamente, no início do segundo capítulo de seu romance, como um homem alto, pálido, com um longo bigode e cabelos compridos, uma descrição similar à feita pelos panfletos difamatórios do século XV, sobre Vlad Tepes.

Ao longo do capítulo, o autor descreve mais alguns detalhes da aparência de sua personagem. O Conde Drácula teria caninos pontiagudos, os quais ficariam a mostra mesmo quando ele estivesse de boca fechada, sendo parcialmente ocultados pelo bigode da personagem. Ele ainda teria mãos grandes, com dedos curtos e peludos, características atribuídas pelos franceses aos homens suspeitos de serem *loulérou*. Segundo McNally e Florescu (1995), os caninos da personagem foram inspirados no explorador inglês Sir Richard Burton, cujos dentes também eram proeminentes, e que havia se encontrado com Bram Stoker e o presenteado com uma das primeiras versões em língua inglesa da coletânea árabe *As Mil e Uma Noites*.

Ainda é ressaltado por McNally e Florescu¹³⁷ (1995) que grande parte da inspiração para a personagem Conde Drácula veio de um amigo de Bram Stoker, o ator Henry Irving, do qual o autor era grande admirador. As ações e falas de Drácula teriam sido inspiradas na interpretação de Irving da personagem Mefistófeles, da peça *Fausto*, de Goethe. Stoker teria sido o produtor de uma temporada desta peça e teria ficado impressionado com a atuação do ator neste papel.

Os poderes e fraquezas sobrenaturais do Conde, no romance de Stoker, são uma amálgama de diversos atributos de seres da cultura popular europeia, com forte influência dos licantropos descritos por Sabine Baring-Gould e de personagens vampírescas de outros romances do século XIX.

Nos primeiros capítulos, quando Jonathan Harker se torna prisioneiro do vampiro, em seu castelo, o autor apresenta algumas das habilidades sobrenaturais de sua personagem.

Na viagem rumo ao castelo de Drácula, Harker é recepcionado na estrada por um cocheiro totalmente oculto por um manto. Stoker descreve o cocheiro como sendo uma pessoa de extrema força, característica que posteriormente é também atribuída ao Conde. Uma vez que o cocheiro e o Conde Drácula nunca são vistos juntos, é sugerida pelo autor a possibilidade de ambos serem a mesma pessoa e do vampiro ter se ocultado sob o disfarce de cocheiro para recepcionar Jonathan Harker.

A força física de Drácula é constantemente mencionada no romance. A personagem Abraham Van Helsing descreve que o vampiro tem a força de vinte homens. O autor também demonstra a força de Drácula quando este invade o hospital psiquiátrico do Dr. Seward e assassina o paciente Reinfield, levantando-o no ar e arremessando no chão, causando-lhe um traumatismo craniano.

Curiosamente não há menção à força física descomunal nas narrativas de lobisomens de Sabine Baring-Gould e tal característica também não era comum nos romances góticos vitorianos.

¹³⁷ Corroborado por Bartlett e Idriceanu (2007) e na biografia presente na obra de Stoker (2003)

Entre os romances de vampiros analisados por McNally e Florescu, não aparece qualquer referência à força física de tais criaturas. Nem mesmo nas narrativas de infestações de vampiros, como o *Visum et Repertum*, tal característica é atribuída a vampiros.

Deane (2008), no entanto, atribui a força física descomunal de algumas personagens de romances góticos vitorianos ao nível de barbarismo das mesmas. Personagens pertencentes a culturas que não cultivam ideais de “masculinidade” e civilização, segundo tal autor, são costumeiramente representadas em romances vitorianos como tendo uma força física superior às personagens advindas de culturas “másculas” e civilizadas. Tal representação seria uma maneira de demonstrar uma adaptação natural darwiniana a um estilo primitivo de vida, de um guerreiro ou caçador sem acesso à armas avançadas. Também seria esta representação do primitivo fisicamente forte uma maneira de se criar um antagonismo entre a força bruta do bárbaro e a sagacidade e persistência do homem “másculo” vitoriano e de atribuir a vitória deste não a uma característica brutal, animalésca, mas sim a valores tidos como essenciais aos bons cidadãos do século XIX.

Seguindo a interpretação de Deane (2008), é possível associar a força sobre-humana de Drácula não a uma característica inerente aos vampiros no romance de Stoker¹³⁸, mas a um atributo físico da personagem Conde Drácula enquanto um bárbaro oriental incivilizado. Embora uma “força de vinte homens” (STOKER, 2006, p.216) pareça demasiadamente exagerada para ser atribuída por Stoker a todos os romenos, ela serve bem ao papel de conferir à personagem Conde Drácula uma aura de invencibilidade, uma ideia de um ser poderoso, fisicamente muito superior às demais personagens, demandando um embate em outro campo que não o da força física.

A personagem Van Hellsing também deixa subentendido que o vampiro pode ter absorvido esta força prodigiosa a partir da ingestão de sangue: “*Todos nós demos de nosso sangue para a srta. Lucy, e com este sangue ele adquiriu nossa força também*” (STOKER, 2006, p.216). Assim sendo, Stoker faz uma correlação de sua personagem fictícia com a ideia de que é possível se obter características de uma pessoa através da ingestão ou do uso tóxico do sangue da mesma¹³⁹.

Outra característica do vampiro, apresentada nos primeiros capítulos da obra de Stoker, é o fato de Drácula não apresentar reflexo em espelhos. Jonathan Harker estranha a completa ausência de espelhos no castelo e, ao usar um pequeno espelho que trouxe em sua bagagem, não

¹³⁸ A vampira Lucy Westenra, assim como as três concubinas do Conde Drácula, não apresentam nenhuma alteração na força física.

¹³⁹ Desde a Antiguidade é comum a crença de que o sangue ou a carne poderiam passar características de uma pessoa para a outra. Segundo Seligmann (1948) e Delumeau (1989), o mais comum era a crença de que a saúde de uma pessoa podia, através do sangue, ser transmitida a outra. A medicina hipocrática conferia à sangria e à ingestão de sangue uma maneira de equilibrar os humores e garantir a saúde do paciente. O imperador romano Constantino, vítima de lepra, teria sido também aconselhado a se banhar em sangue de crianças.

No *Book of Werewolves* de Sabine Baring-Gould é narrado também o caso da Condessa Elizabeth Báthory, que ingeria e se banhava em sangue de moças, na esperança de se tornar eternamente jovem.

consegue ver o Conde refletido nele.

A ausência de reflexos em espelhos estaria baseada na cultura popular da Europa Continental. Segundo Barber (1988) e Summers (2005), tanto nos países ibéricos quanto na França, nos países germânicos e nos Bálcãs havia a crença de que o reflexo dos espelhos mostraria a alma da pessoa e que cadáveres não teriam reflexos em espelhos. Segundo tais autores, as culturas que compartilhavam desta crença também tinham receio de expor um cadáver a um espelho, pois se acreditava que a alma poderia não ter se desprendido completamente do corpo e que ela poderia ficar presa dentro do espelho caso o cadáver fosse exposto a tal objeto. Por ser um cadáver, um morto-vivo, o Conde Drácula não se refletiria em espelhos.

Outra característica da personagem seria sua grande capacidade de atravessar obstáculos. O Conde Drácula não só possui uma habilidade licantrópica, sendo capaz de alternar entre a forma física humana ou de animais, como também consegue se transformar em neblina, atravessar aberturas pequenas demais para um ser humano e até mesmo andar pelas paredes, ignorando a força da gravidade. Embora haja algumas relações entre a mobilidade do Conde e o imaginário sobre vampiros¹⁴⁰, tais características atribuídas à personagem tem uma finalidade mais literária do que relacional.

Com todas estas habilidades à disposição, o vampiro poderia se infiltrar em qualquer lugar. As personagens não estariam, de forma alguma, seguras. Uma vez que o romance de Stoker prima pelo suspense, e a personagem Conde Drácula não aparece diretamente na trama durante a maior parte dos vinte e sete capítulos da obra, atribuir a este a possibilidade de estar em qualquer lugar que desejar e de sobrepujar quaisquer barreiras físicas impostas contra ele, contribui para gerar um clima de paranoia e de expectativa por parte dos protagonistas, capturando a atenção do leitor e deixando-o curioso em relação ao paradeiro do vampiro. (KING, 2004)

Quanto à habilidade licantrópica de Drácula, esta não é narrada de maneira objetiva. Stoker deixa subentendida a transformação do Conde em animal¹⁴¹, normalmente utilizando tal habilidade como uma maneira de fazer sua personagem se deslocar pela cidade rapidamente. Não há, por exemplo, citações aos licantropos apresentados por Sabine Baring-Gould, que necessitavam

¹⁴⁰ Summers (2005), Barber (1988), McNally e Florescu (1995) apontam que, na cultura popular do Leste Europeu, há a crença de que vampiros saem de suas covas através de pequenas cavidades na sepultura, transformados em névoa, e que tampar tais cavidades impediria o vampiro, em sua forma gasosa, de sair.

¹⁴¹ Em todas as três partes do romance quando o Conde Drácula se transforma em animal, a mesma estrutura de descrição é seguida. Há um local onde o Conde estava, um animal sai deste local e o Conde aparece no local de destino deste animal. Na chegada do navio *Deméter*, quando um cão salta da nau e some na multidão; nos ataques à Lucy Westenra, quando um morcego imenso atravessa a janela de seu quarto e na fuga da Abadia de Carfax, onde um bando de ratazanas passa pelos protagonistas e somem na escuridão, é obedecido o mesmo padrão: o Conde desaparece de um local, um animal se locomove até outro local e lá o Conde reaparece na forma humana. Nenhuma personagem da trama testemunha a transformação ou o processo de transformação do vampiro em animal.

de poções, peles encantadas de animais, unguentos ou rituais complexos para alternar entre a forma física humana e a de um animal.

As fraquezas sobrenaturais do Conde Drácula são primeiramente explicitadas por Van Helsing. Ao longo do romance, a personagem vai pesquisando e descobrindo novos meios de afastar e combater o vampiro.

O alho, assim como símbolos sagrados, como o crucifixo e a hóstia consagrada por um sacerdote da Igreja Católica, seriam capazes de afastar o vampiro, chegando até mesmo a causar queimaduras se tocados por ele.

O Conde Drácula também é incapaz de atravessar água corrente, exceto durante o poente ou a alvorada. Como a cidade de Londres é atravessada pelo rio Tâmesa, tal peculiaridade do vampiro de Stoker se torna um forte instrumento narrativo, mediante o qual os protagonistas atuam durante todo o dia ou à noite para encontrar e exterminar o vampiro antes que este tenha a possibilidade de atravessar a ponte para o outro lado da cidade.

Van Helsing descobre que tais seres não conseguiriam utilizar seus poderes sobrenaturais enquanto o sol estivesse no céu, não importando se estivessem ou não expostos à luz solar. Van Helsing inclusive encoraja Harker e os demais personagens a caçar Drácula durante o dia, período no qual este não poderia contar com sua força sobre-humana ou suas habilidades de infiltração.

Outra fraqueza dos vampiros de Bram Stoker seria a dependência que os mesmos possuem da terra de sua sepultura. Grande parte do romance gira em torno dos esforços dos protagonistas para destruir as caixas repletas de terra, que o vampiro teria trazido de seu castelo na Transilvânia. Segundo Idriceanu e Bartlett (2007), tal necessidade teria sido inspirada pelo romance *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, amigo e editor de Bram Stoker. Em *Carmilla*, a vampira é aprisionada à terra onde foi enterrada, não podendo se distanciar de sua sepultura. Ao contrário da personagem de Le Fanu, o Conde Drácula teria transportado consigo a terra à qual estava preso.

O aprisionamento à sepultura ou a um local específico aparece em algumas narrativas da cultura popular do Leste Europeu. Embora mais comumente relacionadas a fantasmas (SUMMERS, 2005), tal característica também aparece relacionada a vampiros, como no caso do Provedor do Distrito de Gradisk, onde a população ameaçou abandonar o vilarejo, assombrado pelo vampiro, e se mudar para outras terras caso as autoridades austríacas não permitissem o assassinato da criatura¹⁴² (BARBER, 1988).

¹⁴² Curiosamente tem-se um paradoxo no documento do Provedor Imperial do Distrito de Gradisk. Ao mesmo tempo que os aldeões ameaçam abandonar o vilarejo para se verem livres do vampiro, o morto-vivo aparece à sua viúva

O extermínio dos vampiros no romance de Stoker segue as tradições apotropaicas do Leste Europeu. A vampira Lucy Westenra, assim como as três concubinas de Drácula, tem seu corpo transpassado por uma estaca de madeira e depois é decapitada. O próprio Conde Drácula, no final do romance, é decapitado por Jonathan Harker. Ao contrário de documentos como o *Visum et Repertum*, na obra de Stoker a decapitação é o suficiente para o extermínio total do vampiro, não sendo necessária a cremação do mesmo.

Por ser dramaturgo e por ter escrito *Drácula* já com a intenção de adaptar a obra para o teatro, Bram Stoker procura usar o mínimo possível de efeitos visuais no que se refere a suas personagens vampíricas. Os efeitos mais fantásticos, como a força descomunal de Drácula ou suas habilidades de infiltração, são sempre descritas por outras personagens e nunca presenciadas pessoalmente pelos protagonistas.

É também perceptível uma preocupação do autor com suas personagens e com os atores que as representassem no teatro. Não há, por exemplo, passagens que pudessem ser traduzidas em cenas perigosas, com o uso de fogo ou com embates físicos violentos. A maior parte dos ferimentos e cenas de agressão acontecem quando uma das personagens está deitada em um caixão¹⁴³, ou é narrada por uma personagem secundária, não sendo presenciada pelos protagonistas.

Também é interessante a quantidade reduzida de personagens. Poucas partes do romance de Stoker reúnem mais do que cinco ou seis personagens no mesmo local ao mesmo tempo. Possivelmente tem-se desta forma uma maneira de adequar a narrativa a um espetáculo teatral com poucos atores.

Apesar das limitações visuais do romance de Stoker, tendo visto que o autor já o concebeu com a ideia de adaptá-lo para o teatro, é possível perceber em *Drácula* e em suas personagens vampíricas, características advindas da cultura popular dos Bálcãs, e outras trazidas do *Book of Werewolves* de Sabine Baring-Gould e até mesmo de outros romances góticos, como *Carmilla* de Le Fanu.

Segundo a proposta de Laplantine e Trindade (1996) para a categorização do imaginário na literatura, o romance de Bram Stoker seria um exemplo de imaginário literário fantástico, no qual o Conde Drácula atuaria como símbolo fantástico, um ser sobrenatural em meio ao mundo

pedindo seus sapatos, para também se locomover para fora da vila. Embora os aldeões acreditem alcançar a segurança se mudando para outro local, o vampiro não parece ser impedido de também se locomover para fora da região.

¹⁴³ A morte da vampira Lucy Westenra, das concubinas de Drácula e do próprio Conde, assim como a facada desferida por Jonathan Harker no Conde Drácula adormecido em seu caixão, no terceiro capítulo do romance. Como nenhum dos vampiros oferece resistência, tais passagens do romance poderiam facilmente ser reproduzidas nos palcos com manequins no lugar dos atores. (KING, 2004; MCNALLY & FLORESCU, 1995)

“normal”, ao real da sociedade inglesa do século XIX. Ao contrário do símbolo do vampiro para o imaginário popular dos Bálcãs e da Tara Romanesca, relacionado ao medo do defunto, ao medo do desconhecido e ao pavor das epidemias às quais os povos daquelas regiões estavam expostos, na obra literária de Stoker o vampiro se torna um elemento desconcertante, um estrangeiro que é acolhido na Inglaterra por apresentar boas intenções, mas que, ao longo de sua estadia no país, se dedica a subverter a ordem do real, atacando a cultura e os valores vitorianos, assim como as ilusões que os ingleses mantinham sobre sua própria pátria e sua superioridade racial e intelectual.

Se por um lado o vampiro inflama o ideal colonialista inglês, levando os protagonistas “ másculos”, civilizados e britânicos a invadir seu país para derrotá-lo, por outro ele deixa explícita a necessidade da Grã-Bretanha de apoio internacional. As personagens inglesas precisam da ajuda de um holandês e de um norte-americano para descobrir a ação subversiva do vampiro e então combatê-lo. Mesmo acreditando-se moralmente e racialmente superiores, os ingleses são incapazes de perceber que estão sendo parasitados por um estrangeiro bárbaro e perverso.

O Conde Drácula na cultura pop

Como mencionado no primeiro capítulo, o termo cultura pop disseminou-se na década de 1950, derivada da então nascente Pop Art, a fim de designar uma cultura derivada da mídia de massas e da indústria capitalista de bens de consumo, bem como da indústria do entretenimento. (SIMÕES, 2006, p.72)

Conforme mencionado por McNally e Florescu (1995), a obra *Drácula* de Bram Stoker se tornou particularmente apreciada pela cultura pop. Com os problemas legais relativos aos direitos autorais da obra nos Estados Unidos, a indústria norte-americana de entretenimento pôde se aproveitar de uma obra rentável e com fama crescente, sem gastos com a compra ou cessão de direitos autorais pelo autor.

A versão dramatúrgica de Hamilton Deane, que conseguiu grande sucesso nos palcos de toda a Europa e América do Norte, aliada à repercussão do processo movido pela viúva de Stoker contra o cineasta F. W. Murnau, despertou a curiosidade do público norte-americano, incentivando os estúdios de cinema a produzirem uma ampla gama de adaptações cinematográficas da peça de Deane. (KING, 2004)

Segundo King (2004), a obra *Drácula* e sua personagem vampírica, o Conde Drácula, se tornaram conhecidos mais pelas adaptações cinematográficas do que pelo romance original de Bram Stoker. O sucesso do vampiro nos cinemas fez com que o foco narrativo, tanto do romance de

Stoker quanto da peça de Deane, fosse transferido dos protagonistas originais, Jonathan Harker, Mina Murray e Dr. Seward, para o Conde Drácula, que deixou o papel de ameaça oculta para se tornar o protagonista de grande parte das adaptações cinematográficas, tanto as feitas em Hollywood quanto as inglesas, dos estúdios Hammer.

O cinema também foi responsável por ampliar a narrativa original de *Drácula*, criando continuações para as ditas adaptações da obra de Stoker. Ao longo dos anos o Conde Drácula ganhou noivas¹⁴⁴, viúvas¹⁴⁵, filhos¹⁴⁶, netos¹⁴⁷, cães¹⁴⁸, foi retratado como alienígena¹⁴⁹, *cowboy* de filmes *western*¹⁵⁰, príncipe africano¹⁵¹, *hippie*¹⁵², lutador de *kung fu*¹⁵³, feiticeiro¹⁵⁴, professor universitário¹⁵⁵ e sem-teto, despejado de seu castelo pelo regime comunista de Nicolai

¹⁴⁴ *The Brides of Dracula* (As Noivas de Drácula), 1960, produzido pelos Estúdios Hammer, dirigido por Terence Fischer, com David Peel no papel de Drácula. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.270)

¹⁴⁵ *Dracula's Widow* (A Viúva de Drácula), 1988, produzido pela DeLaurentis Entertainment, dirigido por Cristhopher Coppola. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.278)

¹⁴⁶ *Dracula's Daughter* (A Filha de Drácula), 1936, produzido pela Universal Pictures, dirigido por Lambert Hillyer.
Son of Dracula (O Filho de Drácula), 1943, produzido pela Universal Pictures, dirigido por Robert Siodmak. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.266)
Daughter of Darkness (Herdeira das Trevas), 1972, produzido pela King Fenix Entertainment/Accent, dirigido por Stuart Gordon. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.295)

¹⁴⁷ *Nocturna, Granddaughter of Dracula* (sem versão em português), 1979, produzido pela Compass International, dirigido por Harry Tampa, com John Carradine no papel de Conde Drácula. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.286)
My Grandpa is a Vampire (Meu Avô é um Vampiro), 1992, produzido pela Moonrise International, dirigido por David Blyth. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.299)

¹⁴⁸ *Dracula's Dog / Hound of Dracula* (Zoltan, O Cão de Drácula), 1978, produzido pela Crow International, dirigido por Albert Band. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.284)

¹⁴⁹ *Not of This Earth* (Emissário do Outro Mundo), 1957, produzido pela Allied Artists, dirigido por Roger Corman. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.269)

¹⁵⁰ *Curse of the Undead* (sem versão em português), 1959, produzido pela Universal Pictures, dirigido por Edward Dein. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.270)
Billy the Kid vs. Dracula (sem versão em português), 1966, produzido pelos Estúdios Circle/Embassy, dirigido por William Beaudine, com John Carradine no papel de Drácula. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.274)

¹⁵¹ *Blackula* (sem versão em português), 1972, produzido pela American International, dirigido por William Crain. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.278)
Scream, Blackula, Scream (Os Gritos de Blácula), 1973, produzido pela American International, dirigido por Bob Kelljan. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.278)

¹⁵² *The Deathmaster* (sem versão em português), 1972, produzido pela R. F. World Entertainment, dirigido por Ray Danton. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.279)

¹⁵³ *The Legend of the Seven Golden Vampires* (A Lenda dos Sete Vampiros), 1974, produzido pelos Estúdios Hammer, dirigido por Roy Ward Baker. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.281)

¹⁵⁴ *The Satanic Rites of Dracula* (Os Ritos Satânicos de Drácula), 1978, produzido pelos Estúdios Hammer em associação à Warner Brothers, dirigido por Christopher Lee, que também atua no papel de Drácula. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.278)

¹⁵⁵ *The Curse of Dracula* (sem versão em português), 1979. Produzido pela NBC TV, dirigido por Kenneth Jhonson.

Ceaucescu¹⁵⁶. Filmes que fizeram sucesso, como os primeiros filmes de Bela Lugosi e de Christopher Lee, ganharam diversas continuações ao longo do século XX, estas muitas vezes sem similaridade alguma com a obra de Bram Stoker.

Do cinema, o vampiro Conde Drácula migrou para outras mídias nascentes no século XX. Em 1974, o vampiro apareceu como vilão em uma revista em quadrinhos da Editora Marvel, sendo combatido pelo super-herói Homem Aranha. Em outra aparição nos quadrinhos da mesma editora, em 1976, o Conde Drácula foi derrotado por outro super-herói, o Doutor Estranho. Em 1983 o vampiro foi mais uma vez o vilão do Doutor Estranho, nos quadrinhos da Editora Marvel. Em 1995 as três narrativas chegaram ao Brasil pela Editora Abril Jovem, reunidas sob o título de *Drácula versus Heróis Marvel*¹⁵⁷.

Em 1999, o roteirista inglês Alan Moore incluiu Mina Murray, a personagem de Bram Stoker, em sua *graphic novel*¹⁵⁸ baseada nos romances góticos vitorianos, *The League of Extraordinary Gentleman*, publicada pela editora norte-americana Wildstorm. Na trama de Alan Moore, Mina Murray se tornou uma vampira após os eventos do romance *Drácula*, de Bram Stoker, e passa a atuar ao lado do Dr. Jekyll/ Mr. Hyde (do romance *O Médico e o Monstro*) e outras personagens da literatura gótica vitoriana, trabalhando como espiã para a coroa britânica¹⁵⁹.

Em 2000 o Conde Drácula se tornou personagem da série *Requiem Chevalier Vampire*, *graphic novel* franco-britânica publicada pela editora Nickel Editions, criada pela roteirista inglesa Pat Mills e ilustrada pelo desenhista francês Olivier LeDroit. Na série, Drácula é mostrado como o rei dos vampiros, e tem seus traços inspirados nas ilustrações medievais de Vlad Tepes Drácula¹⁶⁰.

Além das histórias em quadrinhos e das *graphic novels*, o Conde Drácula também fez aparições em séries de televisão¹⁶¹, jogos eletrônicos¹⁶², telenovelas¹⁶³, desenhos animados¹⁶⁴ e na

(MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.285)

¹⁵⁶ *Dracula, Pére et Fils* (sem versão em português), 1976, produzido pela Quarter Films, dirigido por Edouard Molinaro. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.283)

¹⁵⁷ <http://www.abril.com.br>, acessado em 10/04/2009. Versão inglesa em <http://marvel.com>, acessado em 10/04/2009

¹⁵⁸ Termo cunhado pelo roteirista Will Eisner para se referir a histórias em quadrinhos de luxo, publicadas em formato A4, com capa dura e impressão em cores.

¹⁵⁹ <http://www.dccomics.com>. acessado em 10/04/2009

¹⁶⁰ <http://www.nickel-editions.com>, acessado em 10/04/2009. Versão inglesa em www.heavymetal.com, acessado em 10/04/2009.

¹⁶¹ *Buffy The Vampire Slayer* e *Angel the Vampire Slayer*, ambas séries da WB Television Network, criadas por Joss Whedon em 1997. (MCNALLY & FLORESCU, 1995)

¹⁶² A série de jogos para videogame *Castlevania*, da *softwarehouse* japonesa Konami. O primeiro jogo da série foi publicado em 1986, e o trigésimo oitavo foi publicado em fevereiro de 2009. (<http://www.konami.com>, acessado em 10/04/2009)

propaganda publicitária.

Com exceção feita pela série *Requiem Chevalier Vampire*, na qual o Conde Drácula tem a aparência de Vlad Tepes Drácula e veste uma armadura medieval estilizada, nos demais exemplos citados, a personagem é representada como sendo fisicamente idêntica ao ator Bela Lugosi, vestindo uma capa preta com forro vermelho e usando um *smoking*, o figurino idealizado por Hamilton Deane para a versão dramaturgicamente da obra de Stoker.

Os poderes sobrenaturais e fraquezas da personagem também seguem um padrão ligeiramente diferente do que é demonstrado no livro de Bram Stoker. O Conde é sempre mostrado como sendo vulnerável à luz solar, sendo destruído se exposto aos raios do sol.

As demais vulnerabilidades do vampiro são similares às da obra de Stoker, como a repulsa por alho e por símbolos sagrados cristãos, sobretudo por cruces e crucifixos. A incapacidade de atravessar água corrente nem sempre é destacada na cultura pop. Na maioria das vezes o vampiro não é obrigado a atravessar rios ou pontes, seja no cinema ou em outras mídias, e em alguns exemplos, como nas séries televisivas, tal peculiaridade é completamente ignorada.

Os poderes sobrenaturais do Conde Drácula, nos exemplos citados, correspondem aos narrados por Stoker. Força sobre-humana, habilidades licantrópicas, capacidade de se transformar em uma forma gasosa e a habilidade hipnótica de atrair suas vítimas para perto de si.

Em alguns filmes e narrativas em outras mídias, o Conde Drácula também apresenta poderes mágicos, normalmente colocados como forma de ressaltar sua natureza demoníaca. O vampiro é mostrado também como um feiticeiro poderoso nas *graphic novels*, telenovelas e séries televisivas, assim como em alguns títulos da série de jogos eletrônicos *Castlevania* e em filmes como *The Satanic Rites of Dracula*.

Ao contrário do romance de Stoker, o foco da narrativa quase sempre é centrado no vampiro Conde Drácula. Como elemento fantástico da narrativa, a mídia pop exalta a personagem vampírica a fim de atrair público e vender o produto, seja ele um filme, jogo ou revista em quadrinhos¹⁶⁵.

Mesmo quando não é o foco da trama, como acontece, por exemplo, com a série de

¹⁶³ As telenovela *Vamp*, exibida pela Rede Globo em 1991, de autoria de Antônio Calmon e direção de Jorge Fernando e *O Beijo do Vampiro*, do mesmo autor, veiculada pela Rede Globo em 2002, com direção de Luiz Henrique Rios e Edgard Miranda. (<http://www.globo.com>, acessado em 10/04/2009)

¹⁶⁴ A série de desenhos animados *Don Drácula*, do roteirista e ilustrador japonês Ozamu Tezuka, produzida em 1982 pela Tezuka Productions. (<http://tezukainenglish.com>, acessado em 10/04/2009)

¹⁶⁵ Curiosamente, o Conde Drácula torna-se o protagonista das revistas em quadrinho nas quais combate os super-heróis Homem-Aranha e Dr. Estranho, eclipsando as personagens heróicas da editora Marvel.

jogos eletrônicos *Castlevania*, Drácula se torna o elemento de ligação entre as diversas versões e continuações de produtos da mesma linha. Os protagonistas, como também é o caso de *Drácula versus Heróis Marvel*, se alternam, somem, morrem ou saem de cena, enquanto o Conde continua sendo o elo de ligação entre uma narrativa e outra. Ao longo dos trinta e oito jogos da série *Castlevania*, por exemplo, há trinta e cinco protagonistas diferentes, quase uma personagem nova para cada jogo, enquanto o Conde Drácula é sempre o vilão principal a ser enfrentado em cada um destes jogos¹⁶⁶.

A importância de Drácula enquanto personagem nos mais diversos produtos de mídia de massa da cultura pop se deve à sua adequação aos princípios fundadores da Pop Art e designadores do termo “cultura pop”.

A personagem Conde Drácula, com toda a sua fama no ocidente industrializado, é um excelente chamariz para os bens de consumo. Facilmente reconhecida por sua capa preta e vermelha e pela aparência do ator Bela Lugosi, a personagem pode ser adaptada e reproduzida pela indústria do entretenimento sem a necessidade de gastos com direitos autorais, e ainda pode ser utilizada nos mais variados contextos, do mundo das artes marciais ao *western*, passando pela ficção científica e pelas narrativas de super-heróis sem perder suas características mais marcantes e conhecidas. É uma personagem acessível, conhecida, facilmente reconhecível e de baixo custo, tudo o que a cultura pop espera de uma personagem ou marca que faça sucesso.

As características citadas por Baring-Gould que foram utilizadas por Bram Stoker na composição de sua personagem, no entanto, não foram perpetradas na figura do Drácula da cultura pop. Devido à influência da interpretação do ator Bela Lugosi e da figura da personagem Conde Orlok, do filme de Murnau, a descrição física da personagem de Stoker raramente é utilizada como base para a composição das personagens vampíricas da indústria do entretenimento.

A inspiração de Stoker nos casos de licantropia descritos por Baring-Gould também não é comumente aproveitada pela cultura pop. Em diversos produtos da indústria do entretenimento¹⁶⁷, vampiros e licantropos são mostrados como seres diferentes, e muitas vezes inimigos. Embora seja comum a representação dos vampiros, na cultura pop, como seres capazes de se transformarem em morcegos, é raro a apresentação de tais criaturas como também capazes de se transformarem em lobos e ratos, como faz a personagem de Bram Stoker.

¹⁶⁶ <http://www.konami.com>, acessado em 10/04/2009

¹⁶⁷ Por exemplo na série de *graphic novel Requiem Chevalier Vampire* (<http://www.heavymetal.com>), e em filmes como *Van Hellsing* (2004) e *Underworld – Anjos da Noite* (2003).

Sabine Baring-Gould e o Conde Drácula pop

A principal importância da obra *Book of Werewolves*, de Sabine Baring-Gould, para a criação do romance de Stoker foi servir de “ponte” entre a cultura popular, pesquisada em loco por Sabine, e a ficção de Bram Stoker, que ganhou alcance mundial e grande importância como inspiração para diversos produtos da cultura pop.

Os primeiros capítulos da obra *Drácula* podem ser vistos, como afirmam Miller (2000), McNally e Florescu (1995), como tendo sido inspirados no primeiro capítulo de Baring-Gould, onde este narra sua passagem por uma vila da zona rural francesa. A personagem Jonathan Harker, inicialmente, demonstra ser muito semelhante à Sabine Baring-Gould, em sua atitude de desafiar os perigos do imaginário popular de uma região distante.

O Conde Drácula, por sua vez, guarda diversas semelhanças às personagens históricas descritas por Baring-Gould como sendo exemplos de licantropos. Sua descrição física apresenta características atribuídas, no *Book of Werewolves*, a um tipo de licantropo conhecido como *loulérou*, como as mãos grandes, com dedos curtos e pelos nas palmas.

A ideia do nobre respeitável que na intimidade desenvolve atividades repreensíveis de canibalismo, luxúria, hematofagia e crueldade, presente no romance de Stoker, também é exaustivamente explorada na obra de Baring-Gould.

Devido a esta similaridade de narrativas, há, entre os pesquisadores que trabalham com o romance *Drácula* e com o imaginário relativo aos vampiros, uma grande discussão sobre a influência que as narrativas da Condessa Sanguinária Elizabeth Báthory e do Marechal de Retz Giles de Laval, ambas apresentadas no *Book of Werewolves*, tiveram sobre a obra de Stoker.

Elizabeth Miller (2000) afirma que, baseando-se nas anotações de Bram Stoker e nos primeiros esboços da obra, não há qualquer relação da personagem Conde Drácula com a Condessa Báthory. Por outro lado, autores como McNally e Florescu (1995), Idriceanu e Bartlett (2007) e Denis Buican (1993) defendem que o fato de Stoker não ter mencionado a narrativa da Condessa Sanguinária, apresentada por Baring-Gould, não indica que ele não tenha se inspirado nesta personagem, uma vez que ele, comprovadamente, leu a obra de Sabine Baring-Gould.

Denis Buican (1993) chega a afirmar que a personagem Conde Drácula é, na verdade, um ser híbrido, localizado entre o voivoda Vlad Tepes Drácula e a Condessa Elizabeth Báthory, apresentando características de ambos estes personagens históricos. O próprio nome da personagem, Conde Drácula, seria uma mescla do título de nobreza de Elizabeth Báthory com a alcunha de Vlad Tepes.

A influência da narrativa de Giles de Laval, embora consideravelmente menor e menos polêmica, pode ser vista na construção, como um todo, da personagem Conde Drácula. Stoker apresenta a personagem como um nobre, outrora um guerreiro, que rapta crianças e ignora as camponesas, mães destas, que choram nos portões de seu castelo. A face pública respeitável, de nobre com posses financeiras capazes de lhe permitir a compra de uma propriedade na Inglaterra, oculta, na privacidade, um assassino perverso.

Outras influências menores podem ser observadas ao longo dos primeiros capítulos de *Drácula*. Como exemplo pode-se citar a passagem na qual Drácula oferece uma criança como sacrifício para suas concubinas, em troca da vida de Jonathan Harker, o que, de certa forma, encontra similaridades em Baring-Gould, cuja obra descreve a ideia de que os gregos de Arcádia ofereciam crianças em sacrifício para os lobos, para que estes poupassem os adultos.

Bram Stoker parece ter ficado particularmente satisfeito com os primeiros quatro capítulos de sua obra. Segundo McNally e Florescu (1995), o autor teria, posteriormente à publicação de *Drácula*, reunido tais capítulos e publicado os mesmos separadamente, com poucas mudanças, como um conto intitulado *O Hóspede de Drácula* (*Dracula's Guest* no original).

No entanto, com a passagem da personagem Conde Drácula da literatura para a cultura pop, houve uma ruptura na relação entre a personagem e a obra de Sabine Baring-Gould.

O Conde Drácula apresentado em distintas mídias, particularmente no cinema, apresenta poucas relações com a personagem original, criada por Stoker, e apenas em poucos exemplos demonstra possuir as características descritas por Baring-Gould¹⁶⁸. De certa forma, a mídia, sobretudo a cinematográfica, não demonstrou interesse por preservar as características da personagem que derivavam da cultura popular do Leste Europeu; ao contrário, criou-se uma metalinguagem por meio da qual, características introduzidas pela própria mídia cinematográfica passaram a ser perpetuadas como sendo atributos indissociáveis da personagem em questão.

Como mencionado anteriormente, o figurino de Conde Drácula, assim como sua aparência física e interpretação, provém das primeiras versões cinematográficas e dramáticas, sem ligação alguma com o romance original.

O pouco que foi preservado da influência da cultura popular em *Drácula*, sobretudo relativo às medidas apotropaicas de combate ao vampiro, empregadas pela personagem Abraham

¹⁶⁸ Mais comumente a personagem apresenta as habilidades licantrópicas descritas por Stoker, baseando-se em Baring-Gould. Como exemplo pode-se citar a série de jogos eletrônicos *Castlevania* (<http://www.konami.com>) e filmes como *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*), dirigido por Francis Ford Coppola em 1992, onde Conde Drácula se transforma em lobo, morcego e rato. Por outro lado, é raro encontrar na cultura pop alguma obra que siga a descrição física da personagem feita por Bram Stoker. Nem mesmo os exemplos citados acima seguem estes parâmetros.

Van Helsing, não provém da obra de Baring-Gould e sim de outras obras pesquisadas por Bram Stoker, incluindo romances anteriores, como *Carmilla*, de Le Fanu.

A influência de Baring-Gould, fora da obra de Stoker, é mais visível no que diz respeito às personagens históricas citadas por ele. Sobretudo no caso da Condessa Sanguinária Elizabeth Báthory, cuja narrativa citada por Sabine deu origem a obras cinematográficas¹⁶⁹, jogos eletrônicos¹⁷⁰ e teve influências até mesmo no mercado fonográfico¹⁷¹.

A influência do *Book of Werewolves* de Sabine Baring-Gould na cultura pop é demasiadamente pequeno se comparado ao da personagem Conde Drácula de Bram Stoker. Por se tratar de uma obra científica e pela pouca divulgação fora da Grã-Bretanha, a obra de Sabine tornou-se de conhecimento apenas de pesquisadores ou curiosos interessados nas narrativas vitorianas sobre licantropos e vampiros, não experimentando a fama mundial que o *Drácula* de Stoker adquiriu.

No entanto, no romance *Drácula* e no conto *Dracula's Guest*, de Bram Stoker, a obra de Baring-Gould teve grande importância, servindo de inspiração para o início da narrativa e dando suporte folclórico para a construção da personagem Conde Drácula, hoje uma das mais conhecidas e divulgadas personagens da cultura pop.

¹⁶⁹ Como exemplo pode-se citar o filme *Immoral Tales* (*Contes Immoraux* no original, em francês), dirigido por Walerian Borowczk em 1974, que trazia Paloma Picasso no papel da Condessa Báthory. (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p.282)

¹⁷⁰ A Condessa Báthory aparece como vilã no jogo de computador *Diablo II*, da *softwarehouse* Blizzard (<http://www.blizzard.com>, acessado em 11/04/2009).

¹⁷¹ A narrativa da Condessa serviu de inspiração para a banda sueca *Bathory*, de Heavy Metal (<http://www.myspace.com/bathoryofficial>, acessado em 11/04/2009).

*But the vampire does not just attack the living.
Instead, just as he gnaws off his own dead flesh,
he also eats from the clothing and the flesh of
neighboring corpses*

Wilhelm Hertz, *Der Werwolf*

Considerações Finais

Na cultura pop, a cultura de massas baseada no consumismo e na criação de produtos de mídia e entretenimento lucrativos, a imagem do vampiro e da personagem Conde Drácula, alcançaram uma incontestada popularidade.

De fato, tais figuras se encaixam perfeitamente na proposta da cultura pop, de produção e de consumo de símbolos lucrativos, sensuais, chamativos e capazes de entreter o grande público (SIMÕES, 2006). A figura do Conde Drácula, como vampiro arquetípico¹⁷², não está protegida por direitos autorais, podendo ser utilizada gratuitamente pela indústria do entretenimento; ao mesmo tempo, constitui-se numa personagem conhecida pelo público ocidental, tornando sua utilização um negócio lucrativo.

Também é corrente, em obras cinematográficas, revistas e outras mídias, a associação da personagem ficcional Conde Drácula com a personagem histórica Vlad Tepes Drácula. No entanto, o Conde Drácula original, do romance *Drácula*, de Bram Stoker, já não apresentava mais em comum com Vlad Drácula do que o nome.

As diversas versões da cultura pop, por sua vez, se afastaram cada vez mais, tanto da personagem literária quanto da personagem histórica, concentrando-se muitas vezes em um processo cíclico e metalinguístico, mediante o qual a indústria de entretenimento se referia a si mesma e não mais à literatura ou à história¹⁷³ para compor sua personagem.

No entanto, se o Conde Drácula literário não possui, de Vlad Drácula, mais do que o nome, surge o questionamento relativo à origem desta personagem e também das influências que levaram o autor Bram Stoker a criá-la do modo como a criou.

No romance *Drácula*, é perceptível a referência, bastante acurada, de costumes e crenças relativas à cultura popular do Leste Europeu e à influência do folclore da Europa Continental na criação e estruturação da personagem. Ainda que a narrativa de *Drácula* e a personagem Conde Drácula, essencialmente, traduzam angústias e posicionamentos típicos da Inglaterra do século XIX, a descrição da personagem, as medidas utilizadas para o combate dos vampiros e as habilidades creditadas a tais seres encontram similaridades no folclore europeu oriental.

Entre as obras utilizadas pelo autor Bram Stoker, na composição de sua personagem e de sua obra, encontra-se uma de imensa importância para esse fim que é o tratado do reverendo inglês Sabine Baring-Gould, *Book of Werewolves*, no qual, após longas viagens pela Europa

¹⁷² No sentido de personagem que personifica em si a idéia de vampiro presente nas representações da cultura pop.

¹⁷³ Pode-se citar, por exemplo, a apropriação que a indústria cinematográfica fez da aparência física do ator Bela Lugosi e de seu figurino como imagem representativa da personagem Conde Drácula e de vampiros em geral.

Continental, o autor disserta sobre as narrativas populares, costumes e crenças presentes na cultura dos camponeses de diversas localidades do continente europeu. Ao mesmo tempo, Baring-Gould menciona casos históricos de pessoas que hoje, de acordo com a psiquiatria forense, poderiam ser referidas como sendo assassinos perversos (SUSINI, 2006). Os casos de canibalismo, hematofagia e insanidade narrados por Baring-Gould, sobretudo no que diz respeito à condessa Elizabeth Báthory, guardam imensa similaridade com a narrativa de Bram Stoker, gerando polêmica entre os estudiosos que se dedicam a pesquisas sobre o Drácula histórico e o Conde Drácula literário.

Autores como Buican (1993), McNally e Florescu (1995), defendem que, analisando-se a narrativa de Stoker, é inegável a forte referência aos assassinos narrados por Baring-Gould, sobretudo à Condessa Báthory. Por outro lado, autores como Elizabeth Miller (2000), baseando-se nos originais da obra *Drácula* e nas anotações do autor, contestam que este tenha se baseado nestas narrativas para criar sua personagem.

Tendo Stoker se baseado ou não nos crimes de Elizabeth Báthory, Giles de Laval e outros citados por Baring-Gould, é consenso entre os autores citados acima que a obra *Book of Werewolves* teve influência sobre o romance *Drácula*, apresentando a Bram Stoker diversas crenças e costumes relativas à vampiros e lobisomens, presentes na cultura popular da Europa, que foram utilizadas na composição da personagem Conde Drácula.

Fisicamente, a personagem literária de Bram Stoker foi construída como uma amálgama de características físicas atribuídas a lobisomens por Sabine Baring-Gould, juntamente com a aparência de Vlad Drácula, descrita e ilustrada em panfletos consultados por Stoker em museus britânicos e a do aventureiro inglês Sir Richard Burton, amigo de Stoker. As habilidades sobrenaturais do Conde Drácula também foram, em parte, inspiradas no *Book of Werewolves*, incluindo a capacidade da personagem de se transformar em animal.

Denis Buican (1993) também afirma ser o título de Conde, dado à personagem de Stoker, uma referência à narrativa da Condessa Sanguinária¹⁷⁴, presente na obra de Baring-Gould. Segundo este autor, o Drácula literário seria uma versão masculina de Elizabeth Báthory, tendo muito mais características em comum com esta personagem histórica do que com Vlad Tepes Drácula. Entre estas características, o autor ressalta a preferência do Conde Drácula por vítimas do gênero feminino, a hematofagia, a personalidade dissimulada e a constante mudança de residência, a fim de despistar seus perseguidores.

Ainda é possível perceber a influência de Baring-Gould, segundo Miller (2000), na narrativa dos quatro primeiros capítulos da obra de Stoker. Em linhas gerais, estes capítulos reproduzem a experiência que Sabine Baring-Gould narra em seu primeiro capítulo, quando ele, um

¹⁷⁴ Afirmando o fazer a fim de evitar problemas com as autoridades húngaras em suas viagens, Baring-Gould não cita o nome de Elizabeth Báthory em sua obra, mencionando que a personagem chamada por ele de “Condessa Sanguinária” (*Blood Countess* no original) pertenceu a uma família ainda muito influente na política da Hungria.

inglês imbuído do imaginário vitoriano, se vê perdido, durante a noite, em uma vila de camponeses que compartilham de outro conjunto simbólico e que se recusaram a acompanhá-lo ou a mostrar-lhe o caminho até a cidade, por temerem criaturas sobrenaturais na floresta que cercava a vila. A personagem Jonathan Harker de Stoker, nos primeiros capítulos, seria, segundo a autora, baseada, se não uma homenagem, a Sabine Baring-Gould.

De fato, embora a cultura popular, apresentada por Baring-Gould em sua obra, tenha tido influência sobre o romance de Bram Stoker, quando o imaginário popular influenciou o imaginário literário, o mesmo não aconteceu no que diz respeito à apropriação que a cultura pop fez da obra de Stoker.

Na grande maioria dos produtos culturais pop, a personagem de Bram Stoker e grande parte das contribuições de Baring-Gould que a permeiam, foi descartada e substituída por uma nova personagem homônima, com diversas outras referências, usualmente a outros produtos da cultura pop, estranhas à obra literária original.

Pode-se perceber, nesta relação entre o Conde Drácula literário e o Conde Drácula pop, um descolamento entre a cultura pop e a literatura e, em maior âmbito, entre a cultura pop e a cultura popular, à medida que os produtos de mídia pop optam por criar para si referências inovadoras, de maior apelo junto ao público, ao invés de, como fazia a literatura vitoriana, se basear em relatos advindos da cultura popular.

Os produtos culturais pop, em sua maioria, optam por criar um sistema de referências metalinguísticas e cíclicas, baseando-se em outros produtos de mídia, ou criando referenciais baseados em pesquisas sobre receptividade do público. Não é raro observar, em produtos da cultura pop relativos aos vampiros e à personagem Conde Drácula, a inclusão de narrativas ficcionais sobre origens e costumes relativos aos vampiros, apresentadas como reais e pertencentes à cultura popular ou à história.¹⁷⁵ Também não é incomum a menção a medidas apotropaicas, costumes e tradições supostamente populares, referentes a vampiros, que na verdade não são encontradas na cultura popular das regiões e povos mencionados.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Pode-se citar como exemplo o início do filme *Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula)*, do diretor Francis Ford Coppola, quando é apresentada, em *flashback*, uma pretensa história de Vlad Tepes Drácula, como sendo a “origem” da personagem Conde Drácula. Embora visualmente impactante, tal narrativa não condiz minimamente com a história da vida de Vlad Drácula e também não se encontra na obra literária de Stoker. Outro exemplo pode ser encontrado nas obras literárias da escritora americana Anne Rice e também nas adaptações cinematográficas das mesmas, quando é construída pela autora uma espécie de “árvore genealógica” de vampiros, que se inicia com o Caim bíblico, perpassando diversas figuras históricas.

¹⁷⁶ Como exemplo temos a suposta vulnerabilidade dos vampiros à luz do sol. Não encontrada na cultura popular do Leste Europeu, esta peculiaridade surgiu, segundo McNally e Florescu (1995), da necessidade do diretor F. W. Murnau de refilmar sua obra *Nosferatu* sem nenhuma menção à obra de Stoker, após ser processado pela viúva deste. Murnau teria optado por substituir a cena final, na qual o vampiro seria decapitado, por uma nova cena, quando ele se transformaria em cinzas após ser tocado pelos raios do sol.

No entanto, em obras cinematográficas como *Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula)*, de Francis Ford Coppola, séries de televisão, como *Buffy, a Caça Vampiros (Buffy, the Vampire Slayer)* e revistas em quadrinhos,

Conclui-se, portanto, que a obra de Sabine Baring-Gould teve grande importância na construção do romance de Bram Stoker e na caracterização de sua personagem Conde Drácula. Parte desta contribuição é advinda da cultura popular da Europa Continental, sobretudo da cultura popular francesa e da região dos Bálcãs, registrada por Baring-Gould em suas viagens e publicada em sua obra *Book of Werewolves*. A maior parte da influência do *Book of Werewolves* no *Drácula* de Stoker, no entanto, advêm das narrativas sobre assassinos perversos, presentes neste e não das tradições populares citadas por Baring-Gould.

Na apropriação da obra de Stoker, feita pela cultura pop, no entanto, a maior parte das características originalmente atribuídas à personagem Conde Drácula e às demais personagens vampíricas foi desprezada e substituída por distintas características surgidas da própria cultura pop, com pouco ou nenhum respaldo na cultura popular e na tradição literária vitoriana.

Desta forma, criou-se uma ruptura entre a personagem Conde Drácula, presente na literatura e a personagem homônima, apresentada nos diversos produtos da cultura pop. Com a divulgação e a criação em massa de produtos de mídia e entretenimento relacionados a tal personagem, verificou-se o curioso paradoxo apontado por King (2002): o *Drácula* de Bram Stoker se tornou uma das mais célebres e lucrativas obras literárias do mundo ocidental, mas uma das menos lidas. O Conde Drácula vendido pela mídia e pela indústria do entretenimento tem poucas relações com a personagem literária na qual foi baseado. A cultura pop se apropriou desta personagem e a transformou, a ponto de a tornar um símbolo distinto do que era originalmente, guardando, no entanto, o mistério e o estranhamento em relação ao outro, particularmente aquele que mexe com o imaginário sobre o que é possível acontecer além das fronteiras do nosso mundo mapeado.

como *Drácula versus Heróis Marvel (Dracula versus Marvel Heroes)*, a vulnerabilidade à luz solar é apresentada como sendo uma fraqueza inerente aos vampiros e ao Conde Drácula e como sendo uma tradição popular da Transilvânia.

*Its not dead who can eternal lie
And with strange aeons, even time may die*
Howard Phillips Lovecraft

Referências Bibliográficas:

AMARAL, Adriana. *Espectros da Ficção Científica – A Herança Sobrenatural do Gótico no Cyberpunk*. Biblioteca On-line de Ciências da Computação, 2008 <http://www.bocc.ubi.pt> , acessado em 13/01/2009.

ANDREESCU, Stefan. *Vlad Tepes (Dracula): Intre Legenda si Adevar Istoric*. Bucuresti: Editura Minerva, 1976.

ARMSTRONG, Karen. *Breve História do Mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BACZO, Bronislaw. *Imaginação Social*. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996.

BALOTA, Anton. An Analysis of the Dracula Tales. Chapter X. In. TREPTOW, Kurt W. *Dracula: Essays on the Life and Times of Vlad Tepes*. The Roumanians in World History (Vol. V2) Iasi: Series coordinated by GH. Buzatu (ed.) East European Monographs, no. CCCXXIII, 1991. p. 153-180.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.

BARBER, Paul. *Vampires, Burial and Death*. Los Angeles: Yale University Press, 1988.

BARING-GOULD, Sabine. *Lobisomem: Um Tratado Sobre Casos de Licantropia*. São Paulo: Madras Editora, 2003.

_____. *Book of Werewolves*. West Devon, 1889.

BRANCO, Arturo. *Drácula: Vida, Morte e Morte-vida*. Monografia. Goiânia, 2005.

BUICAN, Denis. *Avatarurile lui Dracula: de la Vlad Tepes la Stalin si Ceausescu*. Bucuresti: Scripta, 1993.

CEMIN, Arneide Bandeira. Bachelard – Imaginário e Modernidade: Ciência e Imaginação. *Labirinto – Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário da Universidade Federal de*

Rondônia, 2000a, <http://www.cei.unir.br> , acessado em 13/01/2009.

_____. Entre o Cristal e a Fumaça: Afinal o que é Imaginário. *Labirinto – Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário da Universidade Federal de Rondônia*, 2000b, <http://www.cei.unir.br> , acessado em 13/01/2009.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: Revisando um Conceito Historiográfico. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 8, n.16, 1995.

DALGALARRONDO, Paulo. *Psicopatologia e Semiologia dos Transtornos Mentais*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986.

DEANE, Bradley. Imperial Barbarians: Primitive Masculinity in Lost World Fictions. *Victorian Literature and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800, Uma cidade sitiada..* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIACONU, Constantin .A. *Anti-Dracula Citadela Ciortea-Istrita*. Bucuresti: Asociatia de Istorie Comparativã a Institutiilor si Dreptului, 1995.

DORFLES, Gillo. *O Devir das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DUBY, Georges. *Ano 1000, Ano 2000: Na Pista de Nossos Medos*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

DUTU, Alexandru. Portraits of Vlad Tepes: Literature, Pictures and Images of the Ideal Man. Chapter XIV. In. TREPTOW, Kurt W. *Dracula: Essays on the Life and Times of Vlad Tepes*. The Roumanians in World History (Vol. V2) Iasi: Series coordinated by GH. Buzatu (ed.) East European Monographs, no. CCCXXIII, 1991. p.139-248.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva SA, 2002.

EYMERICH, Nicolae. *Directorium Inquisitorum*, 1376. Tradução de Maria José Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1993.

KRAMER, Heinrich. & SPRENGER, James. *Maleus Maleficarum*, 1484. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: O Nascimento do Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

GAY, Peter. *A Educação dos Sentidos: A Experiência Burguesa da Rainha Vitória à Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *O Cultivo do Ódio: A Experiência Burguesa da Rainha Vitória à Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Guerras do Prazer: A Experiência Burguesa da Rainha Vitória à Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIURGESCU, Constantin C. The Historical Dracula. Chapter I. In TREPTOW, Kurt W. *Dracula: Essays on the Life and Times of Vlad Tepes*. The Roumanians in World History (Vol. V2) Iasi: Series coordinated by GH. Buzatu (ed.) East European Monographs, no. CCCXXIII, 1991. p. 13-27.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOURANI, Albert. *Uma História dos Povos Árabes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

IDRICEANU, Flavia & BARTLETT, Wayne. *Lendas de Sangue: O Vampiro na História e no Mito*. São Paulo: Madras Editora, 2007.

JEROME. Clark, *Unexplained: Strange Sightings, Incredible Occurrences, and Puzzling Physical Phenomena*. Detroit: Visible Ink Press, 1993.

KING, Stephen. *Dança Macabra: O fenômeno do horror no cinema, na literatura, na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. São Paulo: Planeta DeAgostini, 2004.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

LE FANU. *Carmilla*. Gutenberg Project. 2003, <http://www.gutenberg.org>, acessado em 13/01/2009.

LE GOFF, Jacques. *A Civilização do Ocidente Medieval*. Lisboa: Estampa, 1984.

_____. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1993.

LURKER, Manfred. *Dicionário dos Deuses e Demônios*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MCNALLY, Raymond T.; FLORESCU, Radu. *Em Busca de Drácula e Outros Vampiros*. São Paulo: Mercuryo, 1995.

MERSEY, Daniel. *Guerreiros Lendários: Grandes Heróis Mitológicos e Reais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MILLER, Elizabeth. *Dracula: Sense & Nonsense*. London: Parkstone Press, 2000.

MORÁS, Antonio. *Os Entes Sobrenaturais na Idade Média: Imaginário, Representações e Ordenamento Social*. São Paulo: Annablume, 2001.

NEWTON. Michael. *Encyclopedia of Cryptozoology: A Global Guide to Hidden Animals and Their Pursuers*. Jefferson: McFarland & Company, 2005.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2000.

OTETEA, Andrei. *The History of the Romanian People*. Bucharest: Scientific Publishing House, 1970.

PALOMBA, Arturo Guido. *Tratado de Psiquiatria Forense Civil e Penal*. São Paulo: Atheneu, 2003

PRADO, Maria Lígia. *América Latina No Século XIX: Tramas, Telas e Textos*. São Paulo: EDUSP, 1999.

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

SANFORD, John A. *Mal: O Lado Sombrio da Realidade*. São Paulo: Edições Paulinas, 1988.

SCHMIDT, Frieder. Do Pergaminho ao Papel. *Scientific American (História): A Ciência na Idade Média*. São Paulo: N°1: 90-93, s.d.

SELIGMANN, Kurt. *Magia, Sobrenatural e Religião*. Lisboa: Edições 70, 1948.

SIFAKI, Evgenia. Masculinity, Heroism and the Empire. *Victorian Literature and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

SIMÕES, Maria da Penha. Á Sombra do Feiticeiro e da Pop Art. *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*. v.04, n.01. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). 2006

STAVARUS, Ion. *Povorestiri Medievale Despre Vlad Tepes-Draculea: Studiu critic si antologie*. Bucuresti: Editura Univers, 1978.

STOIAN, Emil. *Vlad Tepes: mit si realitate istorica*. Bucuresti: Editura Albatros, 1989.
(Memoria Pamintului Romanesc)

STOICESCU, Nicolae. *Vlad Tepes*. Bucuresti: Editura Academiei Republicii Socialiste Romania, 1976.

STOKER, Bram. *Dracula*. São Paulo: Nova Cultural Editora, 2002.

_____. *Dracula*. London: Penguin Books, 2006.

SUMMERS, Montague. *The Vampire in Lore and Legend*. New York: Dover Publications, 2001

_____. *Vampires and Vampirism*. New York: Dover Publications, 2005.

_____. *The werewolf in Lore and Legend*. New York: Dover Publications, 2003.

SUSINI, Marie-Laure. *O Autor de Crime Perverso*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TABORDA, José G. V.; CHALUB, Miguel; ABDALLA-FILHO, Elias (org). *Psiquiatria Forense*. Porto Alegre: Artemed, 2004.

TEOTEOI, Tudor; STEFANESCU, Stefan; MURESANU, Camil. *Istoria Romanilor*. Vol. IV de la universalitatea creștina către Europa "patriilor". Academia Română secția de științe istorice și arheologie. București: Editura Enciclopedică, 2001.

TODERASCU, Ion. *Unitatea Romanesca Medievală*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.

TREPTOW, Kurt W. *Dracula: Essays on the Life and Times of Vlad Tepes*. The Roumanians in World History (Vol. V2) Iasi: Series coordinated by GH. Buzatu (ed.) East European Monographs, no. CCCXXIII, 1991.

VOVELLE, Michel. *Imagens e Imaginário na História*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

WAGNER, Tamara S. *Speculators at Home in the Victorian Novel: Making Stock Market Villains and New Paper Fictions*. *Victorian Literature and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ZUBIETA, Ana Maria. *Cultura Popular y Cultura de Masas: Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Referências Eletrônicas:

<http://marvel.com>, acessado em 10/04/2009

<http://tezukainenglish.com>, acessado em 10/04/2009

<http://www.abril.com.br>, acessado em 10/04/2009

<http://www.blizzard.com>, acessado em 11/04/2009

<http://www.bocc.ubi.pt> , acessado em 13/01/2009

<http://www.cei.unir.br> ,acessado em 13/01/2009.

<http://www.dccomics.com>, acessado em 10/04/2009

<http://www.globo.com>, acessado em 10/04/2009

<http://www.gutenberg.org>, acessado em 13/01/2009.

<http://www.heavymetal.com>, acessado em 10/04/2009.

<http://www.imdb.com>, acessado em 09/04/2009

<http://www.konami.com>, acessado em 10/04/2009

<http://www.myspace.com/bathoryofficial>, acessado em 11/04/2009

<http://www.nickel-editions.com>, acessado em 10/04/2009