



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM



SABRINA MESQUITA DE REZENDE

**O ENTRE-FRONTIERS DECADENTISTA DE *DRÁCULA* E O RETRATO DE
*DORIAN GRAY***

CATALÃO (GO)

2017



**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: **Sabrina Mesquita de Rezende**

Título do trabalho: **O entre-fronteiras decadentista de *Drácula* e O retrato de *Dorian Gray***

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Sabrina Mesquita de Rezende

autor(a)²

Assinatura do(a)

Ciente e de acordo:

Alexandra Afonso da Silva

Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 22 / 09 / 2017

Versão atualizada em setembro de 2017.

² A assinatura deve ser escaneada.

SABRINA MESQUITA DE REZENDE

O ENTRE-FRONTIERS DECADENTISTA DE *DRÁCULA* E *O RETRATO DE DORIAN GRAY*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - nível de Mestrado - da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, como requisito parcial de créditos para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidade

Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva.

CATALÃO (GO)

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Rezende, Sabrina Mesquita de
O entre-fronteiras decadentista de Drácula e O retrato de Dorian Gray [manuscrito] / Sabrina Mesquita de Rezende. - 2017.
0 113 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2017.
Bibliografia.

1. Literatura Inglesa. 2. Decadentismo. 3. Pacto Fáustico. I. Silva, Alexander Meireles da , orient. II. Título.

CDU 82.091



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS- REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU-SENSU
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU-SENSU- MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS-REGIONAL CATALÃO.

DEFESA: nº 73\2017

ÀS QUATORZE HORAS DO DIA VINTE E CINCO DE AGOSTO DE DOIS MIL E DEZESSETE, NO LADFON, BLOCO E, SALA 01, CAMPUS I DA UFG- REGIONAL CATALÃO, REUNIU-SE A BANCA EXAMINADORA DESIGNADA PELA COORDENADORIA DO MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM, COMPOSTA PELOS DOCENTES: PROF. DR. ALEXANDER MEIRELES DA SILVA [ORIENTADOR], DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS- UFG\RC; PROF. DR. ULYSSES ROCHA FILHO, DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS- UFG\RC; PROFA. DRA. LUCIANA MOURA COLLUCI DE CAMARGO[PARTICIPAÇÃO NÃO-PRESENCIAL, POR SKYPE], DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO TRIÂNGULO MINEIRO- UFTM, PARA PROCEDER À DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO INTITULADA “ O ENTRE-FRONTTEIRAS DECADENTISTA DE DRÁCULA E O RETRATO DE DORIAN GRAY”, DE AUTORIA DA MESTRANDA **SABRINA MESQUITA DE REZENDE**, MATRÍCULA 2015.0623. INICIANDO OS TRABALHOS, O PRESIDENTE DA SESSÃO APRESENTOU A BANCA E A CANDIDATA AO TÍTULO DE MESTRE. EM SEGUIDA, AGRADECEU A PRESENÇA DO PÚBLICO E PASSOU A PALAVRA À MESTRANDA PARA A APRESENTAÇÃO DO TRABALHO. A SEGUIR, O PRESIDENTE CONCEDEU A PALAVRA AOS EXAMINADORES, QUE PASSARAM A ARGUIR A CANDIDATA. A DURAÇÃO DA APRESENTAÇÃO DISCENTE E A ARGUIÇÃO DOS EXAMINADORES ACONTECERAM CONFORME REGULAMENTO DO PROGRAMA. AO TÉRMINO DA ARGUIÇÃO. A BANCA EXAMINADORA SE REUNIU EM SESSÃO SECRETA PARA ATRIBUIR OS CONCEITOS FINAIS DA DISSERTAÇÃO. EM FACE DO RESULTADO OBTIDO, A BANCA EXAMINADORA CONSIDEROU A CANDIDATA: APROVADA, ESTANDO APTA A FAZER JUS AO TÍTULO DE MESTRE EM ESTUDOS DA LINGUAGEM. NADA MAIS HAVENDO A TRATAR, FOI LAVRADA A PRESENTE ATA QUE, APÓS LIDA E APROVADA, SERÁ ASSINADA PELOS MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA E PELA DISCENTE. REGIONAL CATALÃO, UFG, AOS VINTE E CINCO DIAS DO MÊS DE AGOSTO DE DOIS MIL E DEZESSETE. ESTA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ACADÊMICO É PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE. O DIPLOMA CORRESPONDENTE SERÁ EMITIDO APÓS CUMPRIMENTO DOS DEMAIS TRÂMITES, CONFORME NRMAS DO PROGRAMA E LEGISLAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, ESPECIALMENTE O ARTIGO 62 DA RESOLUÇÃO CEPEC 1403\2016.

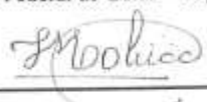
PARECER:

(X) APROVADA

BANCA EXAMINADORA

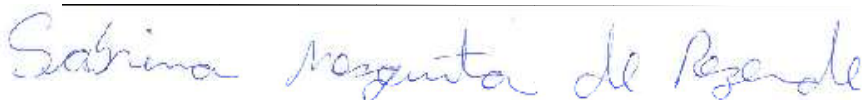

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão


Prof. Dr. Ulysses Rocha Filho
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão


Prof. Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo
Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM

DISCENTE:

SABRINA MESQUITA DE REZENDE:



PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

AV. LAMARTINE P. AVELAR, 1.120. SETOR UNIVERSITÁRIO- CATALÃO (GO). CEP.75.704-020.- SALA 02- BLOCO E. FONE: (64) 3441-5356.
E-MAIL: MESTRADO. LETRASCAC@GMAIL.COM

OBSERVAÇÕES (SE FOR O CASO):

VISTO:

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO STRICTU SENSU- MESTRADO EM
ESTUDOS DA LINGUAGEM- UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS- REGIONAL CATALÃO

Deoliana Borges

Programa de Pós-graduação em Letras
Linguagem e Literatura
UFPA
10/05/2015

PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM AV. LAMARTINE P. AVELAR, 1.120. SETOR UNIVERSITÁRIO- CATALÃO (GO).
CEP.75.704-020.- SALA 02- BLOCO E. FONE: (64) 3441-5356. E-MAIL: MESTRADO.LETRASCAC@GMAIL.COM

SABRINA MESQUITA DE REZENDE

**O ENTRE-FRONTIERAS DECADENTISTA DE DRÁCULA E O RETRATO DE
DORIAN GRAY**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU-SENSU EM ESTUDOS
DA LINGUAGEM, NÍVEL DE MESTRADO- DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, REGIONAL
CATALÃO, COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRA EM ESTUDOS
DA LINGUAGEM.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, CULTURA E IDENTIDADE
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA MEMÓRIA E IDENTIDADE

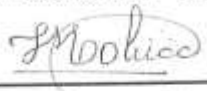
APROVADO EM: 25\08\2017

BANCA EXAMINADORA

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão


Prof. Dr. Ulysses Rocha Filho
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão


Profa. Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo
Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM

AGRADECIMENTOS

A Adonai, por ter me permitido o cumprimento dessa jornada.

À minha família querida pelo apoio e por estarem ao meu lado nos bons e maus momentos. Minha gratidão eterna à Rayne por sempre me socorrer nos momentos difíceis.

Ao professor Alexander pela paciência, apoio nos momentos difíceis e acima de tudo pela amizade. Receba os meus sinceros cumprimentos de gratidão, respeito, e admiração. Saiba que levarei o seu exemplo de profissionalismo e humanidade para sempre em minha vida. Obrigado por tudo que fez por mim nesses dois anos de pesquisa.

Ao corpo docente do programa de mestrado de estudos da linguagem, em especial aos que me deram aula e que contribuíram para a execução desse projeto.

Ao professor Antônio Fernandes Júnior pelas profícuas contribuições e discussões na disciplina: discurso, história e memória. Obrigado por me apresentar a Jean-Jacques Courtine e á sua obra: Decifrar o corpo: pensar com Foucault. Este trabalho não seria o mesmo sem ele.

À amiga Camila Virgílio, companheira de jornada que dividiu comigo as angústias e as felicidades desse momento tão importante para as nossas vidas em nos capacitar como mestre.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro para a realização dessa pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa intitulada: “O entre-fronteiras decadentista de *Drácula* e *O retrato de Dorian Gray*” apresenta uma análise sobre a relação intrínseca entre *Drácula* (1897), de Bram Stoker e *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde visa mostrar como o romance *Drácula*, considerado um exemplo da literatura gótica vitoriana pode ser lido como um representante do Decadentismo inglês em virtude do diálogo nele estabelecido com a obra *O Retrato de Dorian Gray*. Este diálogo pode ser vislumbrado através da contratação do pacto fáustico, ação que promove situações semelhantes às criadas pelas experimentações artificiais engendradas pelo Decadentismo, pois, os seres decadentes agem atraídos por incursões sadistas e diabólicas (LEVIN, 1996, p.36). Por conseguinte, a intensificação do culto ao corpo como mecanismo de realização de arte e prazer no universo de sensações promove a aprendizagem corporal do conhecimento absoluto assim como ocorreu com Fausto. A artificialização do corpo decadente e vampírico em busca de sensações é concretizada pelos fluídos corporais: sangue e sêmen. Líquidos que possuem a função utilitária na sociedade. Entretanto, esses mesmos elementos tão caros em mãos decadentes transformam-se em veículos de gozo. Assim sangue e sêmen podem ser tanto propagadores da vida quanto da morte. Portanto são fluídos que instrumentalizam o gozo do monstro, promovendo então, a descoberta de um novo universo artificial de experimentações. Assim, a presente pesquisa visa comprovar por meio da estética decadente, as reminiscências do esteta Dorian Gray no vampiro de Stoker, uma criatura sobrenatural que artificializa o próprio corpo, transformando-o em lócus de arte e de prazer.

Palavras-chave: Literatura Inglesa. Decadentismo. Pacto Fáustico.

ABSTRACT

This research entitled: “The decadentist crossborders of *Dracula* and *The Picture of Dorian Gray*” presents an analysis on the intrinsic relationship between Bram Stoker’s *Dracula* (1897), and Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray* (1891), aiming at showing how the novel *Dracula*, considered an example of Victorian Gothic Literature, can be read as a representative of English Decadentism due to the dialogue established with *The Picture of Dorian Gray*. This dialogue can be seen through the acceptance of the faustic pact, an action that promotes situations similar to the ones created by the artificial experimentations engendered by Decadentism, since that decadent beings act attracted by sadistic and diabolic incursions (LEVIN, 1996, p.36). Thus, the intensification of the cult to the body as a mechanism to the fulfillment of art and pleasure in the universe of sensations promotes the corporeal learning of absolute knowledge as it happened to Faust. The artificialization of the decadent and vampiric body in search of sensations is fulfilled by the corporeal fluids: blood and sêmen. Liquids that possess useful functions in society. However, these valuable elements in decadent hands become instruments of joy. Thus, blood and sêmen can be propagator of life and death. Therefore they are fluids that become instruments to the joy of the monster, promoting in this way, the discovery of a new artificial universe of experiences. Thus, this research aims at proving through the decadent aesthetics, the reminiscences of the aesthete Dorian Gray in Stokers’s vampire, a supernatural vampire that artificializes his/her body, transforming it in a locus of art and pleasure.

Keywords: English Literature. Decadentism. Faustic Pact.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 LANÇANDO LUZES NA ERA VITORIANA	23
2 AS FACES DO DUPLO: RELAÇÕES ENTRE O GÓTICO E O DECADENTISMO	38
2.1 Pelas veredas do artificialismo	38
2.2 Gótico	43
2.3 Interfaces entre Gótico e Decadentismo	46
3 UMA HISTÓRIA ESCRITA A SANGUE: O VAMPIRO NA LITERATURA.....	56
3.1 O vampiro na marcha da humanidade	56
3.2 O vampiro invade a Literatura	58
3.3 A criatura da noite e seu universo sanguíneo	62
4 UM RETRATO DE MONSTROS: ELEMENTOS DECADENTISTAS NO ROMANCE DE BRAM STOKER E OSCAR WILDE	70
4.1 O decadente na Londres em decadência	70
4.2. O jardim do Diabo	91
4.3 O Duplo	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

Assim como o jovem que esconde sua verdadeira natureza por trás de sua corruptora beleza e do vampiro que se esgueira na escuridão da noite disseminando sua praga, os romances tomados aqui como corpus da pesquisa, *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde e *Drácula* (1897), de Bram Stoker, continuam a desafiar estudiosos de áreas distintas na compreensão de suas facetas que desafiam o tempo. Como serão demonstradas, ambas as obras refletem as angústias e ansiedades da sociedade vitoriana decorrentes do aumento da criminalidade urbana, do esvaziamento do sentimento religioso frente o avanço da ciência, da ameaça à monarquia por grupos políticos radicais, do aumento do fosso entre as camadas sociais, dos efeitos sobre a identidade inglesa do contato prolongado com a cultura das colônias sob o julgo do imperialismo britânico e do questionamento do papel social, ou não, da arte, que acabaram fomentando novas leituras para a tradição gótica inglesa do século XVIII. Dentre estas releituras, interessa-nos aqui nesta pesquisa a temática do pacto demoníaco, cuja presença nos romances de Stoker e Wilde, como nossa hipótese visa mostrar, evidencia a manifestação do Decadentismo em solo inglês não apenas no texto wildeano, mas também na obra de Bram Stoker.

Narrativas sobre pactos entre humanos e demônios antecedem a Idade Média e não são exclusividade do Cristianismo, aparecendo no Velho Testamento, no Talmude e na Cabala. Na Idade Média, dentre vários relatos do tipo no período, destaque para a “Lenda de Teófilo” (c. 1200), no qual o religioso do título aceitou assinar um contrato com o Diabo em troca de auxílio para se tornar bispo, vindo a se arrepender quando o fim estava próximo. Neste caso, seguindo o padrão da época, o lado humano do contrato é eventualmente salvo pela intervenção da Virgem Maria (PETZOLDT, 2002, p. 360). Essa possibilidade de salvação evidenciava o lado cômico do diabo junto à tradição popular como um ser que podia ser ludibriado pelo intelecto humano. A partir do século XVI, todavia, o surgimento do Luteranismo e a Contra-Reforma retira essa chance de salvação do homem, enfatizando o poder e o papel do Diabo como antítese de Deus, fazendo com que o homem arque com suas consequências na relação com o diabólico (MUCHEMBLED, 2001, p. 152). Dentro deste contexto, nenhum outro personagem da Idade Média representa melhor o arquétipo do pacto diabólico e sua relação com a cultura moderna que Fausto. Como reforça Marshall Berman em *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (1986) sobre este fato: “Desde que se começou a pensar em uma cultura moderna, a figura de Fausto tem sido um de seus heróis culturais” (1986, p. 39).

Magister Georgius Sabelius Faustus ou, como a posteridade viria a conhecê-lo, Dr. Fausto, nasceu na Alemanha e viveu entre o século XV e XVI. Esse é um período muito relevante para a história da humanidade, pois, marca o florescimento do pensamento humanista. O Humanismo promoveu o homem como ser livre e racional, que busca a verdade por meio da reflexão individual e da investigação, diminuindo assim o espaço reservado à religião. Para tanto, os pensadores do período buscaram inspiração na Antiguidade Clássica, traduzindo e estudando textos de mestres como Aristóteles e Platão na promoção de uma nova conduta social, política e religiosa (COUSTÉ, 1996, p. 215). É dentro deste cenário que Fausto se coloca como incorporação do ser humano ávido pelo conhecimento em todas as áreas do saber, fossem eles acadêmicos ou esotéricos:

Na cidade alemã de Kittlingen, nasceu por volta de 1480 Jörg Faust (ou Johann Georg Faust, dependendo do relato). De acordo com os vestígios documentais da época, ele estudou medicina, astrologia, alquimia e magia. Consta também que Faust levou uma vida errante, passando por várias localidades da Alemanha, onde trabalhou com horóscopo, fez profecias e tinha habilidades de cura. Com isso, ficou famoso e conseguiu reunir uma boa fortuna, mas todas essas aptidões renderam-lhe a fama de ter vendido a sua alma ao diabo (HEISE, 2008, p.5).

Fato e ficção se misturam na vida de Fausto transformando esse filho de camponeses pobres em lenda ainda em vida. O primeiro e mais longo registro histórico de sua existência, como apontado por Ian Watt em *Myths of Modern Individualism* (1997), data de uma carta de 1507 escritas em latim pelo renomado beneditino Johannes Trithem. A carta, endereçada ao professor Johannes Virdung da Universidade de Heidelberg, chama Fausto de “vagabundo, charlatão e trapaceiro” (1997, p. 4), tendo revelado “ser um tolo e não um filósofo” (1997, p. 4). Destaca-se que desde a juventude, Fausto já era cercado de polêmicas, sendo admirado nas cortes europeias e em alguns círculos acadêmicos ao mesmo tempo em que era alvo de duras críticas também no meio de eruditos do período.

Já conhecido por seus contemporâneos pelo domínio dos saberes da época, principalmente dos autores clássicos, ele encontrou Martinho Lutero em 1512 e compartilhou com o religioso a efervescência cultural que fomentaria anos depois o nascimento da Reforma Protestante de 1517 (COUSTÉ, 1996, p. 220). O rompimento entre os dois pensadores teria ocorrido em 1515, justamente devido às diferenças de ambos diante do Diabo. Segundo Ernest Faligan (apud COUSTÉ, p. 221-222), Lutero teria rompido com Fausto porque este não temia o Diabo, não o combatia. Essa falta de temor, segundo se especula, foi herdada do seu contato com o pensamento dos bogomilos, movimento dualístico surgido na Europa do

século X e tornado herege pela Igreja Católica medieval que pregava uma equivalência de poder entre Deus, criador do espírito, e o Diabo, criador da matéria. Sendo assim, para Fausto o conhecimento supremo se acha acima do mal, incluindo-o no processo. Percebe-se, como serão detalhados posteriormente, pontos de contato com princípios do Decadentismo.

No ano seguinte, segundo a lenda, o pacto com o demônio se formaliza por meio de contrato assinado com sangue, ficando o demônio Mefistófeles encarregado de servir Fausto pelo período de 24 anos, ao fim dos quais a sua alma seria entregue como pagamento (MUCHEMBLED, 2001, p. 152). Feito o pacto, a história registrada no *Faustbuch* (1587), onde se encontra o primeiro registro completo da lenda de Fausto (WATT, 1997, p. 19), descreve que teve início os anos de prodígio do necromante, sendo dito que dentre seus feitos se incluíram a ressurreição de Alexandre, O Grande, atendendo ao pedido do Imperador Carlos V que desejava conhecer o conquistador macedônio, e a invocação do fantasma de Helena de Tróia, por quem Fausto teria se apaixonado e obrigado a reencarnar em uma moça, com quem teve um filho de nome Justus (COUSTÉ, 1996, p. 223). Para Robert Muchembled, no entanto, o exagero nos relatos parece evidenciar que a personagem pode ter sido também um amálgama de outras personalidades ligadas ao ocultismo da época: “seu nome serviu para sintetizar contribuições múltiplas relativas a personagens temidos como magos e adivinhos, como Paracelso e seu contemporâneo, Nostradamus, que morreu em 1566” (MUCHEMBLED, 2001, p. 152).

A vida de Fausto, de acordo com o *Faustbuch*, se encerrou de forma tão espetaculosa quanto sua vida ainda que não seja mostrada diretamente. Em uma noite em 1540, exatos 24 anos depois do pacto, Fausto estava hospedado em uma pousada próximo a sua cidade natal quando seus companheiros repentinamente ouviram sons horríveis de sibilos, como se a casa estivesse repleta de cobras e vermes. A porta do quarto de Fausto se abriu e ele começou a gritar por socorro, dizendo “assassino” com a voz cada vez mais rouca. Aterrorizados com a situação, os homens vão ao quarto apenas pela manhã e encontram o quarto salpicado de sangue pelas paredes, o cérebro de Fausto despedaçado na parede, como se o Diabo tivesse batido com ele em uma parede e outra e o corpo foi encontrado no jardim, todo esvaçalhado e com a cabeça voltada para as costas (COUSTÉ, 1996, p. 226).

Para Ian Watt (1997, p. 26), a rápida propagação da história de Fausto, transformando-o em um mito do individualismo moderno, ocorreu inicialmente devido a dois motivos: o surgimento e desenvolvimento das técnicas de impressão e a demanda por livros religiosos de cunho didático na Alemanha luterana. O *Faustbuch* de 1587 alcançou sucesso internacional, tendo dezesseis versões alemãs no prazo de dois anos, incluindo adições ao

livro original e uma versão em poesia. O livro ganhou traduções no holandês e francês, ganhando versão em inglês em 1592. Ele foi enxergado como uma reflexão crítica da Reforma sobre os prazeres mundanos, sobre a experiência estética e o conhecimento secular, ou seja, sobre a maioria dos anseios otimistas do Renascimento. Essa leitura perdurou após a lenda penetrar na Literatura e ser acolhida por elizabetanos, românticos e vitorianos, assumindo diferentes tons de acordo com cada época.

A história trágica do Doutor Fausto (1589), do dramaturgo elizabetano Christopher Marlowe visava o maravilhamento visual do público inglês e refletia a crítica humanista ao disseminado ocultismo da época, a punição de Fausto, por exemplo, se deveu mais ao excesso de orgulho na demonstração de seus poderes em atos vãos do que a própria heresia da invocação (CABRAL, 2006, p. 18). Durante o Romantismo, a lenda encontrou sua melhor acolhida na sua terra natal por meio da peça alemã *Fausto, uma tragédia* (1808-1832), de Johann Wolfgang Von Goethe. Fausto aqui é o herói romântico que, como tal, almeja subverter os padrões estabelecidos pelo sistema na conquista de benefícios para a humanidade. Como destaca Berman: “A heroicidade do Fausto goethiano provém da liberação de tremendas energias humanas reprimidas, não só nele mesmo, mas em todos os que ele toca e, eventualmente, em toda a sociedade em sua volta” (1986, p. 42). Na Literatura Inglesa, ecos da lenda aparecem com destaque no período nos romances góticos *Vathek* (1786), de William Beckford, e *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. À medida que o século XIX avançou e a Revolução Industrial começou a cobrar o preço pelas transformações econômicas e sociais proporcionadas por ela, principalmente na Inglaterra vitoriana, Fausto ressurgiu em meio ao gótico finissecular de obras como *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson e, dentro de nossa proposta aqui, *O retrato de Dorian Gray* e *Drácula*.

Como veremos, o vampiro e o ser decadente possuem uma ligação intrínseca com o diabo, pois, as suas experimentações são construídas por meio de perversões e degenerescência humana, levando tudo e todos que encontram ao seu caminho à ruína. Sendo assim, pode ser lido que em relação a essas duas figuras finisseculares em estudo há uma contratação de pacto fáustico, uma vez que, a busca por experimentações novas os impulsionam a uma aprendizagem corporal do conhecimento absoluto como ocorreu com Fausto. Contudo, o que fica evidente nesse pacto com o diabo é o desespero de uma época por compreender o sentido da vida humana. Esse mesmo desespero aparece no vampiro e no ser decadente, uma vez que, o vampiro um morto-vivo que não se adequa mais as normas dos vivos é um ser que vive na margem, angustiado pelas ansiedades da época, procurando

sempre um sentido por sua existência. O decadente, por sua vez, ao abdicar do mundo utilitário e funcional burguês, e se entregar a um universo artificial, não deseja outra coisa senão compreender a vida. Dessa forma, temos uma imbricação entre essas criaturas em busca de uma aprendizagem constante pelo homem.

A presente pesquisa intitulada “O entre-fronteiras decadentista de *Drácula* e *O Retrato de Dorian Gray*”, tem por objetivo demonstrar como o romance *Drácula*, comumente considerado um exemplo da literatura gótica vitoriana, também pode ser lido como um representante do Decadentismo inglês em virtude do diálogo nele estabelecido com outra *O Retrato de Dorian Gray*.

Investigaremos, portanto, as reminiscências do esteta Dorian Gray no vampiro de Bram Stoker, uma criatura sobrenatural que artificializa o próprio corpo, transformando-se em um reduto da arte e do prazer. Para tanto, recorreremos da nossa experiência de pesquisa adquirida anteriormente no período da graduação em Letras, habilitação Português e Inglês na Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão (2010-2013), das reflexões realizadas durante a participação das reuniões do grupo de pesquisa “Fronteiras do Fantástico: Leituras da Fantasia, do Gótico, da Ficção Científica e do Realismo Mágico”, cadastrado no CNPQ e certificado pela Universidade Federal de Goiás, coordenado pelo professor Dr. Alexander Meireles da Silva, e da realização do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Corpo frio, sangue quente: Sensações e prazer no vampirismo de João do Rio”.

Nesse sentido, a opção por fazermos um estudo sob o viés decadentista se assenta na concepção de que ao investigarmos o universo de sensações e prazer presente nesta postura artística diante da vida, percebemos a intensificação do culto ao corpo como mecanismo de realização da arte e do prazer. Algo que vai ao encontro do vampiro como um dos principais propagadores do espírito decadente, através do metamorfoseamento de seu próprio corpo. Assim, torna-se concernente a escolha da análise comparativa entre (*Drácula* e *O Retrato de Dorian Gray*), pois, podemos encontrar influências decadentistas no romance gótico de Bram Stoker.

Vale ressaltar que, apesar do estudo que ora se apresenta ser alicerçado nos apontamentos gótico e decadentista, utilizaremos como estratégia de abordagem o fantástico. No sentido que, o gênero fantástico e gótico se alinham no momento que trabalham com a transgressão e mediam contrapontos entre duas instâncias: o ambiente regido pelo *status quo* e ambiente livre. Assim, tanto Dorian Gray quanto *Drácula*, ao se transgredirem na Londres vitoriana, na verdade estão reivindicando o seu espaço e protestando contra a evolução de uma sociedade que sentencia o *modus operandis* de como o cidadão deve agir, tornando-se

explícito que neste ambiente não há lugar para o ser decadente, que encara as suas experiências de vida de forma díspare da sociedade vitoriana. Dessa forma, podemos perceber a presença do discurso de um passado que não deve ser ignorado e de que a ciência não supre de forma totalizante a vida do homem, então, surge o fantástico inserido no *romance noir* como forma de libertar o homem do peso de viver sob regras fixas, trazendo reflexão e demonstrando que a razão não consegue preencher as lacunas existenciais do homem vitoriano (CAMARANI, 2013, p. 13-19).

Sendo assim, essa pesquisa afigura-se relevante ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem (PMEL-UFG/Regional Catalão), especialmente à linha de pesquisa “Literatura, Memória e Identidade”, por se tratar de um estudo que parte da premissa de que a literatura intercepta a linguagem ao trazer a luz um sentido poético a vida do homem, uma vez que, o Decadentismo apresenta uma postura transgressora do homem em relação a sociedade.

Dessa forma, o estudo tem como objetivo principal investigar o diálogo decadentista entre o romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde e o romance *Drácula*, de Bram Stoker. Especificamente objetivamos verificar a realização do pacto faústico em *Drácula* como possibilidade de manifestação decadente do culto ao corpo. Paralelo a essa hipótese, também pretendemos analisar a manifestação do Decadentismo na ficção inglesa, em especial no período vitoriano, já que se trata de uma era repleta de conflitos e contrastes sociais e por sua vez, a postura decadente traz um posicionamento às angústias da época.

Para o desenvolvimento da pesquisa selecionamos teóricos variados que trabalham com Decadentismo, Gótico, sangue, pacto faústico e vampirismo. Em relação ao tema decadente focaremos no trabalho de Levin (1996), Mucci (1994), Moretto (1989), que representam expoentes da postura decadente. Para tanto, faremos um percurso desde o berço do Decadentismo na França para posteriormente discutirmos o movimento pré-rafaelista, com o intuito de trazer compreensão aos leitores deste trabalho sobre o universo artificial presente no corpus dessa pesquisa. Em relação ao Gótico, utilizaremos como suporte principal os posicionamentos de Fred Botting. Faremos aqui também um percurso desde as raízes bárbaras do termo gótico para depois nos ocuparmos da vertente enquanto processo literário, que transgride as normas do mundo convencional. Como os temas vampirismo, pacto fáustico e sangue estão interligados, utilizaremos teóricos como Claude Lecouteux (2005), Martha Argel e Humberto Moura Netto (2008), Marcus Vinicius Mazzari (2004), Mario Praz (1996) e Flavia Idriceanu (2007), entre outros para elencarmos suas correlações no romance *Drácula* e *O Retrato de Dorian Gray*.

Para a realização da proposta faremos inicialmente a leitura dos romances supra referidos dentro do contexto das obras, para, em seguida abordarmos os objetivos em questão com a análise dos romances. Destacamos que a pesquisa se enquadra na categoria bibliográfica.

Em relação à estrutura adotada para este trabalho, inicialmente apresentaremos no capítulo intitulado “Lançando luzes nas trevas vitorianas”, um breve percurso histórico-crítico do universo vitoriano no século XIX. A seguir, em “As faces do duplo: relações entre o gótico e o Decadentismo”, serão contemplados os pontos de contato entre o Gótico e Decadentismo. Na sequência, em “Uma história escrita a sangue: o vampiro na Literatura” aborda-se as raízes do vampiro no folclore europeu e sua ligação com o elemento sangue. Por fim, no capítulo principal intitulado “O retrato de Drácula: elementos decadentistas no romance de Bram Stoker”, trazemos a análise dos elementos e traços decadentistas presente na obra gótica *Drácula*, de Bram Stoker.

1 LANÇANDO LUZES NA ERA VITORIANA

“Um dia os homens olharão para trás e dirão
que eu fiz nascer o século XX.”

(Jack *The Ripper*)

Dada a importância da representação da sociedade inglesa da segunda metade do século XIX para a estruturação e desenvolvimento do enredo de *Drácula* e *O retrato de Dorian Gray*, analisaremos neste capítulo inicial como o contexto histórico-cultural do mundo vitoriano fomentou a revitalização da literatura gótica e a manifestação do Decadentismo francês no cenário literário inglês, refletindo as angústias e ansiedades de artistas da época. Começamos pela mulher que deu nome ao seu tempo.

Alexandrina Vitória de Hanôver tornou-se soberana no dia 28 de junho de 1838, e com sua coroação extinguiu-se um período de incertezas no trono inglês. Com a jovem princesa coroada rainha aos dezenove anos se instaurou uma era na qual a regente se tornou a personificação de uma era, como salienta Shearman (198, p.7-8):

Às 4 horas da madrugada do dia 28 de junho de 1838, Alexandrina Vitória de Hanôver, de 19 anos de idade, despertou com o troar dos canhões. A artilharia real disparava uma salva de tiros para saudá-la- era o dia da sua coroação. Durante todo o caminho até a Abadia de Westminster, o povo postado ao longo das calçadas a aplaudiu com entusiasmo sem paralelo. Vitória podia sentir sua afeição, sua devoção e, mais do que tudo, sua honesta esperança de que a nova rainha se revelasse uma soberana justa e corajosa para o Império Britânico.

Vitória parecia ser uma nova força a se unir à grande engrenagem da industrialização e da política de seu país, pois, segundo David Mcdowall (2006), depois da Revolução Industrial a Inglaterra transformou-se no laboratório de Europa e na nação mais poderosa economicamente do mundo, visto que, as fábricas britânicas produziam mais do que todos os países do mundo juntos. Para manter essa hegemonia econômica, o império estabeleceu estratégias para manter esse poderio:

No final do século, o Império Britânico foi mais político do que comercial. A Grã-Bretanha usou este império para controlar grandes áreas do mundo. O império deu aos britânicos um sentimento de grande importância que foi

difícil de esquecer quando a Grã-Bretanha perdeu o seu poder no século vinte. Esta crença de que a Grã-Bretanha tinha uma grande importância para o mundo alcançou o seu apogeu no meio do século dezanove, entre a nova classe média, que estava se formando com a industrialização³ (MCDOWELL, 2006, p.131, tradução nossa).

Com o processo de industrialização empreendido em terras britânicas em pouco tempo a Inglaterra tornou-se o centro econômico e financeiro do mundo. O poderio e hegemonia conquistada colocou o reino em uma posição nunca atingida por nenhuma outra nação. Esse lugar de destaque foi algo que os britânicos não queriam perder, portanto, a política na figura do império foi fundamental para a manutenção desse poder de conquista de grandes áreas do mundo, que significavam a manutenção de mercado consumidor para seus produtos e matéria-prima para suas fábricas. Uma forma eficaz e prática para a conquista de grandes áreas imperialista foi através dos conselhos europeus dos quais participava:

A Grã-Bretanha apreciava a posição de destaque nos conselhos Europeus depois da derrota de Napoleão. Sua superioridade nos conselhos Europeus não era devido a sua enorme população, pois, a França e a Áustria possuía metade dela, e a Grã-Bretanha era um pouco maior do que a Prússia. Mas a grande posição no conselho foi motivada pela sua indústria e comércio, e a marinha de guerra que protegia o seu comércio. A Grã-Bretanha queria duas coisas principais na Europa: uma “balança de poder” que seria responsável por prevenir o risco de qualquer nação em se tornar mais forte que a Grã-Bretanha, e um livre comércio que manteria o parque industrial e comercial britânico em uma posição de clara vantagem⁴ (MCDOWELL, 2006, p. 132, tradução nossa).

Na verdade, a Grã-Bretanha possuía um grande trunfo nas mãos ao assumir os conselhos internacionais, pois, assim, garantia que a força de seu comércio fosse hegemônica. Um grande aliado nesse processo foi ter à disposição a poderosa força bélica da marinha inglesa e, com isso, conseguiam que ninguém ousasse interferir na sua hegemonia conquistada na prática do livre comércio. Ou seja, a organização da nação era condicionada as

³ By the end of the century, Britain's empire was political rather than commercial. Britain used this empire to control large areas of the world. The empire gave the British a feeling of their own importance which was difficult to forget when Britain lost its power in the twentieth century. This belief of the British in their own importance was at its height in the middle of the nineteenth century, among the new middle class, which had grown with industrialisation (MCDOWELL, 2006, p.131) Citações pertencentes a língua inglesa e sem traduções no Brasil serão traduzidas pela autora deste trabalho.

⁴ Britain enjoyed a strong place in European councils after the defeat of Napoleon. Its strength was not in a larger population, as this was half that of France and Austria, and only a little greater than that of Prussia. It lay instead in industry and trade, and the navy which protected this trade. Britain wanted two main things in Europe: a "balance of power" which would prevent any single nation from becoming too strong, and a free market in which its own industrial and trade superiority would give Britain a clear advantage (MCDOWELL, 2006, p. 132, tradução nossa).

ações imperialistas ao redor do mundo, sendo a mola propulsora do progresso e da política. Entretanto, isso acarretava em um grande desafio social, político e econômico para o império Britânico no século XIX. Talvez a Rainha Vitória pudesse prever isso a noite após sua coroação:

Naquela noite, apesar do cansaço, Vitória dedicou-se ao seu diário. Ali ela registrou os eventos do dia, concluindo que “lembrarei esta data como a que mais me encheu de orgulho na minha vida”. A rainha tinha boas razões para estar orgulhosa naquele e nos muitos dias que se seguiram. Seu reinado ajudaria a Grã-Bretanha e o mundo a entrarem em um período de grandes mudanças (SHEARMAN, 1987, p. 9).

Sem dúvida, Vitória recebeu e abraçou o seu novo posto com grande entusiasmo, mas também tinha plena consciência da enorme responsabilidade que seria gerir um império tão grandioso quanto o seu próprio orgulho de rainha a partir de 1838. Tratava-se de um momento ímpar não apenas na história britânica como também na história mundial. O mundo testemunha a grandes transformações, o que coloca a cidade de Londres como o centro do mundo:

O meio século transcorrido de 1851 a 1901 é o período mais glorioso do reino de Vitória, depois do seu difícil começo de repetidas crises cíclicas, da agitação cartista, do combate de Cobden e de sua liga pelo livre-câmbio, supremo trabalho de parto da primeira sociedade industrial do mundo. Londres, em 1851, ao organizar sua Exposição universal, aparece como a revelação da superioridade esmagadora do Reino Unido (CHARLOT; MARX, 1993, p. 13).

Após ter assumido o trono em 1838, Vitória passou por momentos de turbulência nos primeiros anos de regência, visto que, foi um período de adaptação e lutas, momento este imprescindível para que a soberana consolidasse o seu poder e imprimisse a sua marca de retidão e moralidade. Todavia, passado esse momento de transição, se instaura a época de ouro do reinado. Portanto, a partir da primeira exposição universal ocorrida em 1851 se propaga os grandes feitos da sociedade vitoriana.

Como iniciativa do príncipe Alberto, que era um entusiasta da ciência e da cultura, é decidido a realização da primeira edição da exposição universal, a qual tinha o objetivo claro de apresentar os feitos extraordinários da grandiosa nação industrial ao mundo:

Apesar das muitas modificações feitas pelo arquiteto Paxton, quando da transferência do edifício do Hyde Park para a alta colina de Sydenham, essas paredes e essa “bolha gigantesca” se tornam o lugar onde uma sociedade se mira subitamente em seu destino excepcional, e onde os britânicos compreendem que se transformaram nos cidadãos da maior potência do

mundo. A Inglaterra se tornara a oficina do mundo e Londres a metrópole do universo (CHARLOT; MARX, 1993, p. 22).

Como descreveu o político conservador Benjamim Disraeli na ocasião da primeira exposição, o próprio edifício construído especialmente para abrigar o tão esperado evento já convidava a sociedade britânica e o resto do mundo para um espaço que personificava o apogeu de uma nação que se distinguia pelo discurso de honradez e moral.

Diante da opulência do espaço como também das maravilhas apresentadas, as quais se destacavam máquinas industriais a vapor e descobertas científicas como os tratados de Charles Darwin que não só revolucionou a ciência como as crenças na evolução das espécies, o mundo se surpreendeu com o avanço tecnológico, científico e industrial da nação britânica e constatou concretamente que o Reino Unido tornou-se o centro do mundo moderno, levando outras nações para a sombra da nação guiada pela rainha Vitória. Dessa forma, surge um sentimento nacional de pertencimento social. Ser cidadão britânico significava fazer parte de uma nação superior que se distinguia das outras. O orgulho era o sentimento estimulado e esperado pelos cidadãos. Esse posicionamento social esperado deixava explícita uma segregação entre povos, pois, significava que o mundo no século XIX estava basicamente dividido em dois pólos divergentes. Sendo que o primeiro representava a nação superior e civilizada e o restante do mundo representaria o mundo primitivo em atraso. Nesse sentido, o Reino Unido com o intuito de demonstrar a sua hegemonia transformou essa moralidade praticada em códigos de conduta tornando-se assim modelo social a ser seguido:

[...] há um conjunto de valores que, por falta de rótulo melhor, qualificaremos de “puritanos”, e que, muito claramente, nas classes médias, correspondem a uma herança de dois séculos. Figuram em primeiro lugar o espírito de economia, a dedicação ao trabalho, à extrema importância atribuída à moralidade e que, nas relações mundanas, chegava a uma etiqueta e a um rigorismo incrível na corte e nos salões; também uma preocupação muito atenta com os deveres da fé e um respeito escrupuloso ao repouso do domingo, a ser exclusivamente consagrado às leituras piedosas e aos exercícios espirituais (CHARLOT; MARX, 1993, p. 16).

Então, temos uma rotulagem denominada de valores puritanos ou vitorianos que definiram e guiaram os bons cidadãos no caminho reto do bem e da boa conduta (CHARLOT; MARX, 1993, p. 18). Essa padronização sempre presente na economia, nas relações e dedicação ao trabalho, e também na expressão da vida social passa a ditar os códigos de conduta.

Todavia, essa sociedade forjada com o objetivo da perfeição oculta imperfeições. O entusiasmo que levou muitos a acreditar nas promessas de uma nação que jurava atender

todos com ouro e louros revela-se uma enorme decepção, levando as massas s margens dessa nação industrial moralista (CHARLOT; MARX, 1993, p. 10). A sociedade então sofre uma divisão, emergindo duas Inglaterra: a *City*⁵ dos bem- nascidos e as zonas marginalizadas:

Cidade de todas as indústrias, exceto a metalurgia pesada, ela sofre os efeitos de todas as crises, que lhe valem, além disso, o afluxo dos sem-trabalho expulsos de outros lugares; oferece o terreno mais favorável às ideias e aos movimentos progressistas ou revolucionários. Em pleno período de prosperidade, sua riqueza se ostenta na medida da concentração do capital e de seus mais belos representantes no estreito perímetro da *City*, e também em todos os locais onde o luxo das residências e do comércio se manifesta. Essa riqueza é um insulto ao excesso de miséria dos verdadeiros pátios dos milagres que o lápis de Gustave Doré desenhou em 1869 (CHARLOT; MARX, 1993, p.14).

A Inglaterra do século XIX era o símbolo do mundo moderno, mas este espelho do mundo cresceu com o progresso assustadoramente e sem nenhum planejamento. Pessoas acreditando nas promessas deixaram suas cidades e se mudaram para Londres em busca de novas oportunidades. Em pouco tempo “a população dobra em trinta anos e triplica durante o período” (CHARLOT; MARX, 1993, p. 14), deflagrando uma crise social.

Diante do grande contingente que não parava de aportar em Londres e sem um plano efetivo, a *City* segregou os pobres e os colocou afastados dos bem nascidos. Sem emprego e sem perspectivas essas massas acabaram se tornando a escória da sociedade vitoriana, se entregando a delinquência. Os homens aos crimes e roubos e as mulheres à prostituição. A própria topografia da cidade promoveu essa divisão social:

A posição topográfica de Londres é muito feliz. Situada sobre as duas **margens** do Tâmsa, na extremidade oriental de uma bacia que contém hoje um quarto ou um quinto da população e da riqueza do reino, Londres foi construída no local exato em que o Tâmsa torna-se um grande rio; é ali que param os navios que sobem para o interior da ilha. A parte setentrional de Londres eleva-se numa espécie de circo semeado de colinas de inclinação suave, como se pode facilmente observarmos muitos parques, praças e longas ruas que **atravessam** a cidade de uma extremidade a outra. Uma fila de colinas pitorescas, as de Willesden, de Hampstead, de Highgate, de Mount- Pleasant etc..., **dominam a cidade ao norte**; um riacho. Conhecido pelo nome de Fleet, desce dessas elevações e, transformado em esgoto, **corta a cidade em duas metades por um profundo vale**. A parte meridional de Londres, muito menos considerável, aliás, do que a parte norte, goza de uma situação menos feliz e menos pitoresca; vários de seus bairros são construídos **sobre antigos pântanos e se encontram inclusive**

⁵ Monica Charlot e Roland Marx (1993), utilizam o termo *City* para enfatizar a sociedade dual existente na era vitoriana. Assim, a palavra *City* aparece ao longo do texto não no sentido genérico de cidade, mas sim, como uma forma de segregação social, devido ao fato, que o termo designa o habitat natural dos bem nascidos.

abaixo do nível das marés altas (CHARLOT; MARX, 1993, p. 30, grifos nossos).

Fica evidente que a situação topográfica de Londres refletiu na sociedade. A grande *City* se beneficia das margens do rio Tâmis ao Norte, local este destinado a riqueza e opulência, de onde se podiam observar os parques e praças construídas especialmente para o lazer da gente de “bem”. Aí ficou estabelecida a grande sociedade. Mas, como o rio seguiu o seu curso, de repente surgiu um desvio o riacho Fleet, cortando cidade até chegar à parte mais inferior e marginalizada.

A parte meridional que abrigava um número gigantesco de pessoas recebeu como regalo da *City*, o Fleet dos esgotos que abaixo das marés era a companhia mais próxima da marginalização. Isso demonstrou como era fortemente marcada a sociedade, que era dividida entre dois grupos principais. Aquele primeiro grupo composto por uma minoria que colheu os louros do progresso e por aqueles esquecidos e marginalizados socialmente.

Percebemos nessa relação intrínseca o papel do rio com a sociedade e com o homem britânico. A relevância desse elemento natural é muito grande, uma vez que, a Inglaterra sendo uma ilha, a água e, em especial o rio, desempenha um papel pertinente no dia a dia das pessoas, funcionando às vezes como uma personificação da sociedade e da condição social. Sobre esse fato Chevalier e Gheerbrant explica:

O simbolismo dos rios e da água corrente é simultaneamente da “potencialidade universal” e do fluído das formas (Shuon), da fertilidade, da morte e da renovação. O fluxo que é da vida e da morte. Pode ser considerado como o que cai dentro do mar, como uma corrente contra aquele que nada, ou como algo que atravessou de uma margem para outra. Desaguar no mar é a união das águas, o retorno a um estado indiferente, alcançando o Nirvana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 808).

Ainda de acordo com esses pesquisadores, há uma representação do rio diretamente com vida e morte, ou seja, o rio obedece a um ciclo. Se estamos considerando o rio como água corrente estamos na verdade endossando uma relação ritualística da água com a natureza, pois, desembocar e desaguar tornam-se reinvenções e o renascimento.

Assim, se inicialmente o rio é o paradoxo de vida e morte, o mesmo pode ser transfigurado para a era vitoriana, estabelecendo o paradoxo da riqueza e miséria, uma vez que, o rio Tâmis e o riacho Fleet desempenham o papel de segregar e dividir o lugar em duas sociedades e dois países. Assim, a metáfora de “atravessar uma margem para a outra”

cumpriu muito bem a função de um ciclo de vida e morte, retificando a dualidade existente entre os cidadãos e os marginalizados.

Dentro desse quadro, se instaurou na sociedade moralista da época, um espírito de auto complacência e hipocrisia praticado por todos:

[...] nunca se exaltou tanto o lar, o papel “angélico” da mãe, verdadeira “madona”. Raramente também se denunciou com mis violência, como no fim dos anos 1860, a vergonha da prostituição e dos males que ela causa, e, embora a “amizade viril” seja ainda apreciada, nunca se estigmatizou tanto o comportamento público dos homossexuais e se infligiu aos culpados penas tão severas que causavam a completa desonra social: Oscar Wilde, por tanto tempo a coqueluche da sociedade londrina, condenado a dois anos de trabalhos forçados em 1895, o sentiu na própria pele (CHARLOT; MARX, 1993, p. 16-17).

Diante de uma sociedade que vive no cotidiano o paradoxo e a dualidade de duas realidades tão contrastantes, percebe-se que a maneira encontrada de conviver com manifestações de existências tão díspares foi à hipocrisia. Então, por um lado temos a valorização do matrimônio, da família e da esposa, desempenhando um papel utilitário de sustentáculo moral da família. E por outro, homens que desejavam experimentar outras possibilidades que aos olhos da sociedade eram consideradas condenáveis.

No entanto, essas experimentações poderiam ser permitidas desde que afastadas da “boa gente” da *City*. O lugar ideal para esses arroubos era a parte meridional da cidade, em especial Whitechapel. *Lócus* do comércio dos prazeres destituído da normatização. E dessa forma, a sociedade vitoriana dos bem nascidos fechou os olhos para esses “pequenos desvios”, pois, essa foi uma forma encontrada para que a moral não sofresse abalo. Ao homem era permitido que ele satisfizesse os seus instintos mais primitivos com as prostitutas e que frequentasse casas de tolerância, pois, assim retornava a sua família para continuar a desempenhar o papel do bom esposo e pai carinhoso e dessa forma, se conservava os bons valores vitorianos (SHOWALTER, 1993, p.146).

Entretanto, um fato colocou em evidência a hipocrisia praticada: o surgimento do primeiro serial *Killer* da história de Londres: Jack, o estripador. Em 1888 uma série de assassinatos de prostitutas ocorreu na zona leste da cidade, assustando a puritana sociedade britânica. Mas, o que mais surpreendeu nesses crimes era a precisão que o assassino estripava e mutilava os ventres de suas vítimas, possivelmente com instrumentos cirúrgicos deixando claro os seus conhecimentos anatômicos, que de acordo com Elaine Showalter:

Se o médico e o monstro foi um mito do final do século relacionado às vidas duplas dos homens da cidade, o estranho caso de Jack, o Estripador, em 1888, foi um mito de advertência para as mulheres quanto aos perigos da vida fora de casa. O Estripador assassinou e mutilou uma série de prostitutas na região leste de Londres em 1888, abrindo os corpos das mulheres e removendo com perfeição o útero e as vísceras. [...] os assassinatos do Estripador logo se transformaram em ‘um mito moderno da violência masculina contra as mulheres, uma história cujos detalhes se tornaram vagos e generalizados, mas cuja mensagem “moral” é clara: a cidade é um lugar perigoso para as mulheres, quando elas ultrapassam os estreitos limites do lar e ousam penetrar no espaço público’ Gilbert e Gubar. [...] Embora os assassinatos do Estripador fossem algo de horrível e aberrante, eles refletem estranhamente outros temas do final do século [...] (SHOWALTER, 1993, p. 171).

Esses assassinatos acabaram por trazer uma reflexão quanto à condição da mulher na sociedade vitoriana, já que a normatização legitimava e demarcava o papel da mulher com funções utilitárias. Ao mesmo tempo, essa violência trouxe a tona os problemas sociais, abrindo uma ferida na moralidade vitoriana. O discurso da desigualdade social gerada pelo progresso em que apenas a minoria privilegiada tinha o direito de usufruir das vantagens do desenvolvimento e a efemeridade do corpo vigiado e punido foram algumas das questões inerentes a esses assassinatos que entraram em conflito na era vitoriana (SHOWALTER, 1993, p. 169).

Esse cenário exemplificado neste episódio pela união da Scotland Yard e da ciência, evidenciou a ascensão de um discurso científico marginalizador pautado nos termos do psiquiatra italiano Cesare Lombroso. Nesse processo duas figuras emblemáticas tornaram-se protagonistas: os médicos e os assassinos. Por sua vez, o corpo se transformou em campo de batalha e combate.

Nesse momento uma questão se apresenta pertinente: À medida que a medicina estabeleceu um tratamento clínico e psiquiátrico e disciplinaram esses corpos potencialmente criminológicos, os médicos-cientistas-juristas romperam as barreiras da medicina, passando a prestar serviços à legitimação social, tornando assim às condutas morais mais rígidas. Assim, o corpo, as afeições e paixões passaram a se manifestar conforme rezava os bons costumes vitorianos. Mas, onde ficava o espaço para se vivenciar livremente tudo o que o corpo possibilitava?

Numa tentativa de compreender os problemas sociais na Inglaterra vitoriana- surgiu a medicalização dos corpos a partir do crivo da ciência, visando agir como instrumento para manter a ordem. Ou seja, a ciência prestava serviço à sociedade vitoriana ao sentenciar a

medicalização do crime (DARMON, 1991, p.88). Sob esse ponto podemos observar como ficaram evidentes as relações de poder e a legitimação do dispositivo de contenção:

O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso, os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito (AGAMBEN, 2009, p.38).

Segundo Giorgio Agamben (2009), dispositivo⁶ é todo poder legitimador sob o sujeito que através de uma força maior produzirá um sujeito conforme deseja forjá-lo numa rede de sistematizações, o qual pode verificar no período vitoriano. Nesse contexto, os dispositivos se prestam a conformação social, em que em um emaranhado de relações de poder surgirá um sujeito controlado e que segue religiosamente os ritos sociais. Nada mais opressor do que o dispositivo médico, jurídico e social juntos. Assim, quem não seguia rigidamente os valores sociais corria o risco de ser rotulado como um assassino em potencial que através dos estudos da Cranologia e Frenologia sentenciava o criminoso:

[...] os assassinos e os ladrões arrombadores têm os cabelos negros e crespos, a pele morena, o nariz aquilino, adunco, disforme, maxilares potentes, caninos muito desenvolvidos, orelhas de abano volumosas, o crânio achatado (plagiocefalia) ou em pão-de-açúcar (acrocefalia), a fronte deprimida, as arcadas superciliares proeminentes, zigomas enormes e, tatuagens pelo corpo. Os homicidas “habituais” são afetados de estrabismo, têm um “ar suspeito” e o olhar vítreo, frio, imóvel, às vezes injetado de sangue; o nariz frequentemente aquilino, ou melhor, adunco como o das aves de rapina, os maxilares fortes, o rosto pálido... O criminoso é na maioria das vezes imberbe... o criminoso nato tem um “rosto oblíquo” (DARMON, 1991, p. 47).

Através de sua teoria do criminoso nato, Lombroso estabeleceu uma série de características que definiram o delinquente. Dessa forma, bastava que o indivíduo se enquadrasse nas características anatômicas disformes para ser considerado um possível candidato ao crime. Por consequência, havia duas possibilidades de tratamento: o asilo dos alienados ou a prisão. Instituiu-se a medicalização como punição criminal:

[...] a fusão entre a alienação e a criminalidade fora plenamente realizada. Alguns chegaram mesmo a proclamar que o criminoso alienado não diferia

⁶ De acordo com Foucault (1985), dispositivo é um conjunto heterogêneo, formado por uma intrincada rede de relações de poder, tais como: discursos, instituições, estruturas, leis, entre outros. Assim, todos os elementos presentes na sociedade inscritos em relações de poder e que possui objetivos claros e resultados esperados são chamados de dispositivos.

em nada do simples criminoso. Essa tese encontrou eco, desde 1866, no seio da sociedade médico-psicológica de Paris, onde o Prof. Dally declarava: “Os criminosos e os alienados criminosos não constituem absolutamente duas espécies profundamente distintas; os móbeis que levam os alienados ao crime não diferem, na grande maioria dos casos, daqueles que animam os criminosos não alienados. Por volta do final do século XIX, muitos médicos já sonham em trazer o criminoso para a esfera de influência de sua arte, ainda que à margem das teses de Lombroso. Na Inglaterra, Maudsley, professor de Medicina Legal na Universidade de Londres, ensina a existência de uma “psicose criminal”, simples variedade de neurose (DARMON, 1991, p.132).

Durante o século XIX o alienado e o criminoso ocupavam a mesma categoria. Assim, o professor Dally estabeleceu que as motivações que um criminoso tem para cometer um crime eram as mesmas que levava um alienado a fazer o mesmo. E já, em solo vitoriano esta concepção tomou forma e se intensificou com o professor Maudsley com sua teoria médica-legal da “psicose criminal”, que consiste no fato de que tanto o criminoso quanto o alienado eram possuídos por um estado de intenso desejo de cometer atos repreensíveis em um estado de consciência normal.

Da mesma forma que o crime, o amor e a paixão também sofreram com a rigidez dos valores vitorianos, sendo controlados para não transpor os bons limites da moralidade. Como destaca Peter Gay:

A experiência burguesa do amor no século XIX era, ao mesmo tempo, estilizada e espontânea. Eficientes instituições da classe média, desde o jantar meticulosamente orquestrado até o frio tratado entre clãs mercantis, davam ensejo a uniões apropriadas. Não podiam evitar que os impressionáveis se apaixonassem, mas podiam garantir que os rapazes e as moças encontrassem poucos parceiros que não fossem adequados. Era comum que aquele que se recusasse ao casamento por dinheiro ou por razões de família, fosse convencido a ir aonde era previsível a presença do dinheiro ou de gente de boa família. [...] Mas essa própria severidade indica a urgência das tentações. As colisões de estilos sociais, as pressões do temperamento, as inibições ou inclinações neuróticas, o encanto anárquico das paixões súbitas explicam a variedade nos padrões do amor respeitável, e algumas surpresas. Deixavam um amplo espaço para motivações amorosas menos calculistas que a vantagem material ou a ascensão social. O impulso passou a prevalecer cada vez mais sobre a defesa (GAY, 1990, p. 9).

Todos os setores da vida na era vitoriana passavam sob o crivo da normatização e com o amor não poderia ser diferente, tornando-se moeda de troca. Um casamento conveniente era sinônimo de relações adequadas, mas, sobretudo, significava que atitudes impetuosas em relação ao amor e a sexualidade se manteriam sob controle, uma vez que, as

relações se baseavam puramente em acordos financeiros e sociais, não havendo espaço para nada mais além de conveniência (GAY, 1990, p. 12). No entanto, essa rigidez social que insistia em castrar o amor sofreu desvios, pois ainda havia indivíduos que recusavam a hipocrisia social e assumiam por conta e risco sentir, mesmo tendo consciência de severas retaliações. Assim, podemos ler o corpo como discurso à medida que no século XIX ele frequentemente foi impedido de se expressar.

O discurso representa uma engrenagem de elementos que legitima as relações de poder e estabelece relações entre sujeitos, ou como nos assevera Fernandes (2012, p.47) o discurso é: “um conjunto de enunciados caracterizados como polêmicos e estratégicos, integra as malhas do poder, que perpassa todas as relações entre sujeitos”. Podemos perceber que há uma intrínseca relação entre discurso e poder, pois, a produção de um ato discursivo depreende a conexão de inúmeras relações de poder. Assim, o discurso não é produzido no isolamento. Ao contrário, é por meio de uma série de relações que coexistem em seu interior que o discurso cumpre a sua função primordial de comunicar e enunciar (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p. 5). E tudo isso transfigurado sob o crivo de uma base histórica.

Por conseguinte, o corpo como objeto do discurso se encontra repleto de historicidade e de poder, uma vez que, o corpo é atravessado pela história, discurso e receberá sempre a influência e atuação do poder legitimador. Assim, no interior de ato “discursivo-corpóreo” encontram-se os dispositivos.

Já para Albuquerque Júnior (2014, p.6), dispositivo são todas as articulações e relações que se formam no interior do discurso arrastando para o seu interior discursivo elementos de coerção, instituições, práticas sociais, culturais em uma perspectiva histórica. Portanto, nas relações de poder impregnadas no discurso, temos a produção de subjetividade em conformidade com a coerção e prescrição que a sociedade disciplinar deseja para o meio social.

Isso demonstra como o corpo é inscrição de discurso. E á medida que a moralidade do século XIX aprisiona o corpo, está na realidade impedindo o corpo de se manifestar:

[...] o corpo é também diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder operam sobre ele uma influência imediata; elas investem contra ele, o marcam, o adestram, o supliciam, o constringem a trabalhos, o obrigam a cerimônias, cobram dele signos (COURTINE, 2013, p. 16).

O corpo, *locus* de inscrição e de articulação do discurso, é punido e encarcerado na normatização. É um espaço perigoso que pode causar danos irreparáveis aos bons costumes,

por isso precisa ser vigiado e castrado. O amor e paixões são danosos para o corpo segundo os padrões normativos do século XIX. Eles metamorfoseiam o corpo em seu estado primordial de sentir e experimentar e enfim viver plenamente.

Viver sob o signo vitoriano era endossar a auto complacência e hipocrisia e não permitir que o corpo sentisse as sensações. Entretanto, um novo sopro de vida se direciona para a Inglaterra: os franceses exilados:

A Inglaterra, na segunda metade do século XIX, atrai muitos viajantes de além-Mancha: terra de asilo para uns, meio de distanciar-se da família para outros, ou mais simplesmente lugar de permanência ou passeio. Entre os exilados franceses, podem-se citar em primeiro lugar alguns de seus dirigentes, obrigados a fugir das revoluções. O rei Luís Filipe, depois de sua abdicação, e a rainha dos franceses chegaram assim à Inglaterra, em 1848, sob os pseudônimos de Mr. E Mrs. Smith. Antes de restaurar o império na França, Luis Napoleão Bonaparte já experimentara o exílio em Londres (CHARLOT, 1993, p. 39).

A terra de Vitória tornou-se um lugar de estabilidade. Então, nada mais natural do que viajantes, turistas e exilados procurassem a Inglaterra, um espaço que resplandecia segurança após dias difíceis. Assim, o local preferido para os franceses se refugiarem foi Londres. Era comum nesse período receber chefes de estado depostos, revolucionários, artistas e intelectuais. Além destes, houve também os hóspedes revolucionários:

A guerra franco-prussiana conduziu para Londres outros exilados. Havia os que, como Camille Pissaro, fugiam da mobilização. Pissaro refugiou-se na casa de um amigo em Mayenne, e, depois, em dezembro de 1870, foi para Londres [...] Pissaro e Monet, também em Londres na época, fazem então exposições na galeria de Durand-Ruel e na German Gallery, em Bond Street. Mas a Inglaterra não agrada a Pissaro: “Estou aqui só por pouco tempo... “Foi em Londres que ele começou a gostar da França: “Só no estrangeiro é que se sente como a França é bela, grande, hospitaleira; que diferença aqui, onde só se recebe desprezo, indiferença e até grosseira dos colegas, a inveja e a desconfiança mais egoísta... (CHARLOT, 1993, p.40).

Pelo Canal da Mancha vieram os revolucionários que fugiram da guerra franco-prussiana. Muitos deles eram intelectuais, pintores e escritores, que logo perceberam a atmosfera dual que se propagava na cidade mais industrial do mundo.

Nesse sentido, era comum a classe artística exilada recusar a aceitar uma ordem imposta, semelhante àquela que eles ajudaram a combater em seu país de origem. Assim, uma

das posturas críticas adotadas foi demonstrar o descontentamento com a normatização vitoriana através do *spleen*⁷ pelas ruas de Londres:

Jules Vallés, condenado á morte à revelia por sua participação na Comuna, viveu no exílio em Londres, onde encontrou refúgio, durante nove anos, até a anistia de 10 de julho de 1880. Sob o título *La rue à Londres*, Publicou cerca de trinta crônicas em *L'Événement...* A Londres de Vallés é uma Londres negra, uma cidade de névoa e fumaça. O Tâmsa, “cor de lama”, corta Londres em duas partes, tão violentas uma quanto outra: “Á direita, a febre dos negócios e a cintilação do luxo; á esquerda, as fábricas tristes, o trabalho duro, quase a província. “O rio vomita algodão, tecidos, aço, ferro”, debaixo de um céu “cor de túmulo” (CHARLOT, 1993, p.40-41).

O escritor francês Jules Vallés sintetiza com muita eficácia o espírito contrastante da sociedade vitoriana ao escolher como *locus* de observação o espaço público da rua, da cidade e do rio Tâmsa, pois, são espaços que acolhem a minoria privilegiada pelo progresso como também explora a grande massa de operários. Para dar um toque especial ao que vê e sente, Vallés tinge com as cores do *spleen*, do tédio e melancolia.

Podemos perceber que a rua torna-se um espaço escolhido pelos poetas exilados para demonstrar tudo que sentem por esse país que os acolheram, mas não deixam de perceber os problemas sociais que assolam a grande maioria da população. A esse respeito Roberto da Matta, salienta que o espaço da rua representa:

[...] a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que casa subentende harmonia e calma: local de calor... e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa se descansa. Assim, os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua. Na casa, temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações tem um caráter indelével de escolha, ou implicam essa possibilidade (DAMATTA, 1997, p.91-92).

Vallés tem razão ao adotar a rua como ponto de observação e percepção dos valores vitorianos, pois, segundo Da Matta a rua representa um ambiente livre, mundano, lugar de novas e inusitadas experimentações, além, de se formar novas alianças e hierarquias, o que

⁷ *Spleen*: De acordo com Ceia (2012, p. 393), originalmente spleen é um termo inglês que é utilizado para designar uma víscera glandular, conhecido como baço que destrói os glóbulos vermelhos. No século XIX, os poetas decadentistas utilizam a metáfora de destruição e spleen passa a designar versos carregados de tédio, melancolia e pessimismo como os praticados por Charles Baudelaire em *Flores do Mal* (1857).

difere da casa. O “*Home sweet home*” estabelece o equilíbrio, calma e descanso e sempre é controlado por rígidas normas assentadas sobre sangue familiar.

Assim como Jules Vallés e Camille Pissaro, aportam também em seio britânico Stéphane Mallarmé, Verlaine e Rimbaud, sendo os três considerados os maiores expoentes do Simbolismo e Decadentismo. No entanto, a motivação dos três poetas franceses não foi o exílio, mas sim um afastamento voluntário:

Alguns franceses de Londres, não obrigados ao exílio, apreciam o afastamento de uma família ou pessoas próximas, cuja presença se torna incômoda. Stéphane Mallarmé, em 1862, esconde em Londres a sua relação com uma jovem alemã, de classe social inferior á sua (CHARLOT, 1993, p. 43).

O objetivo de Mallarmé ao passar uma temporada em Londres é a ocultação da família de uma relação com uma mulher de classe social inferior. Entretanto, no momento que se instala na cidade já inicia o seu processo de propagação do tédio em seus versos sobre o ambiente que o cerca:

Tenho Londres a dois passos, escrevia, e aqui estou na província”. A melancolia de sua situação o predispõe a gostar do nevoeiro inglês “tão belo, tão cinza, tão amarelo”. Como escreve a Henri Cazalis, “gosto desse céu, sempre cinzento; não há necessidade de pensar. O azul e as estrelas amedrontam. Aqui, estamos em casa, e Deus não nos vê. Seu espião, o sol, não ousa insinuar-se aqui” (CHARLOT, 1993, p. 43).

Assim, através de suas primeiras impressões sobre a cidade industrial, Mallarmé já transfigura o espaço de um signo melancólico e decadente, deixando entrever toda a sua percepção diante de um lugar que não possibilita a mesma oportunidade a todos. Verlaine e Rimbaud ao passarem uma temporada em Londres, logo intuem a conformação social dual que assola Londres em seus escritos.

Portanto, a era vitoriana é responsável por forjar uma sociedade dual repleta de contradições, deflagrando em uma profunda crise social, pois, se de um lado temos os “bem-nascidos” que respeitam religiosamente os ritos sociais e por isso mesmo são convidados a integrar a sociedade vitoriana. Por outro lado, temos a grande massa marginalizada que não se adequa as normas e são segregados.

E dessa forma, se estabelece o terreno fértil para o florescimento do Decadentismo em solo britânico, uma vez que, a postura artística em questão torna-se uma reação e uma não

aceitação a imposição da padronização social e exclusão da grande massa. Assim, o decadentismo apresenta uma nova forma de vivência aos excluídos ao combater a dualidade presente na sociedade puritana.

O mesmo Canal da Mancha que os trouxe também levou os artistas de volta à França, deixando, todavia, a sua marca indelével pelas ruas de Londres.

2 AS FACES DO DUPLO: RELAÇÕES ENTRE O GÓTICO E O DECADENTISMO

A literatura é como o dia: possui uma manhã,
uma tarde, um serão e uma noite. Sem
dissertar inutilmente para saber se devemos
preferir a aurora ao crepúsculo
(THÉOPHILE GAUTIER, 1868)

2.1 Pelas veredas do artificialismo

A enorme influência que os poetas franceses exilados deixaram nas ruas de Londres sobre a ideia do tédio e melancolia em resposta a uma sociedade dual que não respondia e nem atendia aos anseios de seus cidadãos passaram a tomar forma e corpo no contexto vitoriano. Podemos compreender a sociedade dual como um lugar comum da hipocrisia e contrastes sociais. O próprio conceito de dualidade já supri a complexidade que está envolta todo o conflito ambíguo que se institucionaliza no momento da instauração da Sociedade Dual. Assim, o discurso dual no contexto do trabalho em questão é ambíguo por natureza.

Portanto, aqueles que seguem rigidamente o padrão imposto serão agraciados socialmente. Entretanto, aqueles que se recusam a se classificarem receberão a exclusão como condenação. Trata-se de uma sociedade geradora de injustiça social, sexual e econômica, que com esses paradigmas adotados profere a segregação. Então não pode ser uma sociedade que visa o bem comum. Ao contrário, é a formação de uma coletividade que age coercitivamente para enquadrar e supliciar o corpo. Deseja-se torna-lo dócil e controlado, uma vez que, corpos adestrados sucumbem mais facilmente na malha disciplinante do poder.

Interessante observarmos que a propagação desse ideário foi oriunda de uma postura artístico-filosófica da França em que os principais poetas simbolistas não só passaram a expressar em seus escritos, mas também passaram a vivenciá-las. Estamos falando do Decadentismo, que aos poucos se tornou a nova efervescência do *fin-de-siècle*.

Mallarmé, Verlaine e Rimbaud tornaram-se os grandes expoentes da nova estética que se propagou na França, tendo como berço da civilização decadente, influenciados pelos ideais defendidos por Schopenhauer, os poetas decadentes estabeleceram a estética decadente baseada no “mundo como vontade e como representação” do filósofo alemão (MORETTO, 1989, p.18). Dessa forma, ainda segundo Moretto:

[...] Schopenhauer toma como realidade suprema, como Absoluto, a Vontade, impulso cego, força inconsciente, instinto de vida. Esta vontade é o mal, é o desejo que nunca será saciado. A única saída será então o não-desejo e sobretudo a libertação através da arte... É impossível ignorar a influência de Schopenhauer na estética *fin-de-siècle*. Ela é o substrato de um pessimismo total e absoluto, baseado no mal que é a vontade de viver, mas que traz também a resolução do impasse no estado estético, na contemplação desinteressada da arte, prazer puro, liberto das paixões, o único capaz de trazer felicidade (MORETTO, 1989, p. 19).

Segundo Schopenhauer, há uma força inconsciente, instintiva que nunca poderá ser saciada por completo e a única saída será a libertação pela arte (MORETTO, 1989, p.20). Agenciando o ideal do filósofo alemão, revisitando o *leitmotiv* da “arte pela arte”,⁸ e o Romantismo, a estética decadente estabeleceu o alicerce que sustentou o movimento finissecular, no qual, ao abdicar do mundo utilitário, os decadentes se entregam ao prazer estético como única forma de obtenção de prazer, fato este que seria proclamado anos mais tarde pelo esteta irlandês Oscar Wilde ao sentenciar que “toda forma de arte é completamente inútil” (2012, p.14). O resgate do mote “arte pela arte” pode ser compreendido como uma forma e alternativa dos decadentes em desvincular a estética do mundo utilitário e normativo, uma vez que, a postura filosófica-artística do *fin-de-siècle* apregoava que a arte era apenas para ser sentida e para se obter prazer. Além disso, a abdicação e profundo desalento pela sociedade do século XIX podia ser lida como um protesto velado dos decadentes (LEVIN, 1996, p. 45).

Portanto, podemos compreender que um clima de decadência tomou conta da Europa em 1890, trazendo consigo destruição e morte, erigindo em meio ao caos o ideário da ruína, sensação e prazer através do culto ao corpo:

A civilização fin-di-siècle se sabe um mundo envelhecido, presente que muitas de suas características estão morrendo para dar lugar ao novo. Muitos artistas, ao invés de lastimar se alegram e festejam a degenerescência da humanidade (CORVINI, 2012, p.24).

⁸ Arte pela arte- Conceito de arte que guiará todo o pensamento decadente e estético do século XIX. Abrange a ideia de que a arte é para ser sentida e vivenciada em seu sentido mais amplo. Assim, os principais expoentes do movimento se contrapõem a filosofia recorrente da época, que apregoava que a literatura deveria ter um sentido utilitário. Portanto, os poetas decadentes surgem como combatentes dessa visão utilitária da literatura. Oscar Wilde anuncia então no prefácio à segunda edição de *O Retrato de Dorian Gray* que: “O artista é o criador de coisas belas. Revelar a arte e ocultar o artista é o objetivo da arte (...). Aqueles que encontram significados belos nas coisas belas são aqueles que as cultivam. Para esses há esperanças. Eles são os eleitos para quem as coisas belas significam apenas beleza” (WILDE, 1891, p. 13). Dessa forma, o autor preconiza que a arte é um estado poético superior incapaz de se categorizar em normatizações sociais.

Diante de um ambiente finissecular, o homem se encontra descentralizado frente à ameaça da substituição de antigas ideias por novas. Assim, o mundo compreende a sua finitude perante o fim de valores consagrados e institucionalizados. Desse modo, a única solução que resta é se entregar ao espírito decadente marcado pelo pessimismo, tédio e desalento e pela construção de um universo autônomo artificial, destituído de ordem social, o qual figura a realização do prazer pleno e da arte através do culto ao corpo metaforizado pela degenerescência humana. A esta inferência Mucci (1990) nos assevera:

[...] como o escritor filósofo a que alude Umberto Eco, o decadentista intuiu “as intrigas do *Zeitgeist*” e constituiu sua tese da decadência, matéria de seu sonho e pesadelo. A idéia obsessiva de decadência começou a pairar em todos os ambientes, que respiravam um pessimismo anunciador do fim do mundo, do apocalipse no final do século (MUCCI, 1994, p.28).

O Decadentismo (séc. XIX e XX) se apresenta como uma postura artística que vaticina um mundo em ruínas, trazendo a tônica do desalento por um ambiente em perfeito caos. Por conseguinte, inverte o natural pelo artificial configurando em nevroses e estados sinestésicos como forma de obtenção de prazer por perversões. Destarte, insere um paraíso artificial, inaugurando pólos divergentes que se tocam, o que permite a construção do belo artificialmente como forma de dar algum sentido à existência, já que segundo Baudelaire, “o mal é inerente à humanidade, logo como solução a esse *zeitgeist* apocalíptico é a construção do belo” (*apud* LEVIN, 1996, p.39).

De acordo com Mucci (1990, p. 48), há três cultos principais que se tornaram o sustentáculo do movimento decadente: “Dentre os cultos iniciáticos do Decadentismo, assinalamos uma trindade, não santíssima, mas artificialíssima: o dandismo⁹, a androginia¹⁰ e

⁹ **Dandismo**- De acordo com Carlos Ceia (2011, p. 68), em seu *Dicionário de termos literários*, trata-se de um fenômeno do *fin-di-siècle*. Dandismo deriva da palavra inglesa “dandy” que significa apuro em se vestir. Assim, os jovens poetas contrários aos rígidos códigos de conduta vitoriana e valores burgueses passa a vivenciar o dandismo no dia-a-dia. Ao se contraporem à burguesia valorizam os antigos costumes aristocráticos. Entretanto, o dândi não é apenas sinônimo de vaidade masculina. Esse fenômeno transfigura-se em uma série de comportamentos do espírito decadente. O dandismo eleva-se ao patamar de culto decadente, que além do apuro e extravagâncias aristocráticas ao se vestir, faz parte do programa do dândi se entregar aos paraísos artificiais do vinho, das drogas e do prazer sadista do culto ao corpo.

¹⁰ **Androginia**- A androginia diz respeito ao ser andrógino. Aquele ser original que confluía estados masculinos e femininos. Ser primordial formado por multiplicidades, que segundo Ivette Centeno citado por Ceia (2011, p.130): “justaposição de contrários, desde sempre sonhada como primeira origem e derradeira meta dos seres, divinos e humanos, tidos como perfeitos”. Trata-se do mito literário da gênese humana, como profere Platão em sua obra-prima “O Banquete” (189c- 193e), nos conta que havia três espécies de homens chamados de Andros, Gynos e Androgynos, sendo que o primeiro era composto por uma porção masculina, Gynos possuía uma porção feminina e Androgynos compunha metade de uma porção feminina e outra masculina.. Esses últimos eram considerados a perfeição da natureza, pois, partilhavam essências plurais. Entretanto, os androgynos desejando reivindicarem seus direitos junto aos Deuses do Olimpo caem em danação eterna e o

a artificialidade¹¹ como simulacro”. O dândi, o andrógino e o artificial compõem as facetas do ser decadente que incorporando um estado contemplativo, concomitantemente obtém prazer e observa a ruína à sua volta. Assim, o estilo de vida inusitado praticado pelo dândi aliado ao estado andrógino da anormalidade corporal goza através da nevrose, degenerescência e estados sinestésicos do culto do corpo (MUCCI, 1990, p. 49).

Portanto, esses são os pilares que regem a estética decadente, e que sob a influência de seus percussores atinge a era vitoriana. Contaminado com essa febre que assola a Europa, o Reino Unido, e mais especificamente, a cidade de Londres, abraçou essa nova tendência.

Por volta de 1848, em alusão ao pintor renascentista Rafael, surgiu em Londres o movimento pré-rafaelista, tendo como seus principais expoentes Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais e William Holman Hunt:

Os pré-rafaelistas foram a única grande escola de pintura da Inglaterra vitoriana. Dante Gabriel Rossetti foi um dos seus guias, com sua irmã Christina. O salão de ambos reuniu os intelectuais mais “revoltados” da época, e também os mais distantes da moral convencional e os mais truculentos. Você estaciona seu carro como pode, e agora se sente sufocado pelos vapores dos gases de escapamento que nem o vento do Tâmis consegue dispersar. Chelsea Embankment? Meio desorientado, você não sabe em que direção seguir. Onde é que fica esse nº 16 de Cheyne Walk? O que você procura é Queen’s House, ou antes Tudor House, vasta mansão, impregnada de histórias se não de História, onde se refugiou em outubro de 1862 o célebre pintor e poeta Dante Gabriel Rossetti[...] (GENLOT, 1993, p. 85).

Como único movimento artístico na era vitoriana, os pré-rafaelistas lançaram as bases para que posteriormente escritores absorvessem essa fonte inesgotável que é a estética decadente. Com muita precisão Danielle Bruckmuller-Genlot, descreve o contexto da época, pois, em meio ao caos burguês vitoriano do progresso tenta encontrar o famoso número 16 de Cheyne Walk, no Chelsea, onde se refugiou em outubro de 1862 o célebre pintor e poeta Dante Gabriel Rossetti. É notável apenas pela descrição desse espaço o paradoxo existente entre o mundo guiado pela ordem e o mundo autônomo que é a mansão Tudor House ou *Queen’s House* que abriga os seres artificiais. No momento que o visitante encontra a famosa

pior castigo lhes são imposto: a separação definitiva de seus corpos perfeitos. Desde então, os seres-humanos procuram incessantemente a parte de sua essência que lhes faltam para se completarem.

¹¹ **Artificialidade** - Metaforicamente representa a construção de um mundo de sensações onde impera a liberdade de sensações e o culto ao corpo destituído de regras ou imposições sociais. Diz respeito, realmente a um universo totalmente autônomo contrário a limites naturais, por isso mesmo esse ambiente é definido como artificial (MORETTO, 1989, p. 48).

casa e a adentra, já percebe a efervescência do movimento, e se compreende como os artistas decadentes viveram sob o signo da arte pela arte:

O que Munby e Ralston descobrem não os decepciona. No andar térreo, a antiga sala de jantar com colunas, de cerca de vinte pés de largura por trinta de comprimento, serve agora de ateliê, abrindo-se para imensos jardins nos fundos. De passagem, notam diversas telas voltadas para a parede, admiram em alguns cavaletes trabalhos em curso. Mas, à saída da soberba escada com lambris que leva ao primeiro andar, penetram maravilhados naquilo que é a principal atração de Tudor House: um enorme salão, guarnecido de móveis japoneses e Renascença, quadros antigos, italianos e holandeses, aquarelas e desenhos a pena de sua falecida esposa (GENLOT, 1993, p. 86).

Os artistas Munby e Ralston começam a percorrer a mansão guiados pelo seu anfitrião Dante Gabriel Rossetti. A cada descoberta ficaram maravilhados pelo que veem. Respirava-se arte em cada centímetro da residência, como por exemplo, o que antes, era uma inocente sala de jantar nos moldes vitorianos, foi transformado em um ateliê. No entanto, o que mais surpreendeu os artistas visitantes é a maior atração da mansão. Tratava-se de um salão que contava com uma vasta coleção de aquarelas, quadros antigos com móveis japoneses e da renascença. Este espaço que simbolizava um panorama da estética produzida pelos decadentes pré-rafaelistas. Assim, o que se produzia no interior da residência Tudor House vai pouco a pouco contaminando a Londres vitoriana até que se propagou em todo o território londrino. Movimento que em meio ao caos e ruína do progresso, trouxe o seu discurso da subversão e seu protesto manifestado pela arte e pelo culto ao corpo. Culto muito levado a sério por Rossetti, pois, resolveu fazer todas as experimentações artificiais possíveis, como nessa passagem que Genlot (1993, p. 89) destaca:

Rossetti é fascinado pelas mulheres do povo, principalmente pelas que têm uma compleição mais forte... Esse burguês de coração terno e pusilânime, esse fotógrafo amador um pouco voyeur, que percorre incansavelmente os bairros populares, de noite e de dia, a pretexto de pesquisar a condição das classes operárias [...].

Rossetti e a maioria dos pré-rafaelistas preferiam mulheres do povo, que possuíam uma “compleição mais forte” contrariando o modelo vitoriano e patriarcal. Nesse sentido, podemos perceber que a subversão do movimento atingia até no gosto pessoal ao escolher uma mulher como parceira.

Tratava-se de um movimento de artistas ingleses que tinham como objetivo estabelecer uma força contrária contra o poder legitimador da era vitoriana. Para tanto,

elegeram como seus ideais os mesmos defendidos pelo Decadentismo que, adotando o culto artificial passou a praticar uma existência em que o prazer é obtido pela arte e a desvinculação do universo utilitário, representando assim uma força que reflete sobre as relações de poder presentes na normatividade (SILVA, 2106, p. 1), vindo a influenciar anos mais tarde o esteta Oscar Wilde a viver sob o mesmo signo artificial.

2.2 Gótico

O nascimento da estética gótica se alinha como reação a hegemonia do pensamento racional e iluminista do século XVIII. Nasce com o propósito de perturbar a ordem vigente do novo pensamento filosófico que está firmando em toda a Europa. Assim, o Iluminismo e o pensamento racional valorizam a uniformização social e individual além de apresentar signos novos que substituíram valores tidos como sólidos como, por exemplo: contestação da religião em defesa da ciência; valorização do pensamento moralista e racional como pilares da sociedade, substituição da aristocracia pela burguesia, entre outros. Consequentemente, a uniformização sempre deixa a deriva os marginalizados que não se enquadram em valores tão fixos e engessados. Portanto, nesse conflito surge a estética gótica como forma de refletir e transgredir esses valores que aprisionam os seres que não se categorizam (BOTTING, 1996, p. 23).

Diante de um presente resplandecente repleto de uniformização ressurgiu o passado como força subversiva com o intuito de trazer o desequilíbrio da ordem imposta e refletir outras possibilidades de sobrevivência. Esse passado era o gótico. Todo um conjunto de ideias e valores tradicionais, aristocráticos que contradiziam os perfeitos valores clássicos racionais era considerado gótico. Aqueles ideais considerados em atraso frente ao avanço da sociedade das luzes eram descritos como algo negativo que ressoava antigas práticas e costumes bárbaros da Idade Média. (BOTTING, 1996, p. 34).

Portanto, a origem da literatura gótica está ligada a palavra “gótico”, remetendo aos povos germânicos que, ao lado de outros povos, promoveram a queda do Império Romano. Sendo um povo não cristão, tido como bárbaro, e responsável pelo início da Idade Média em virtude da derrocada do Império Romano cristão, os godos foram associados à atmosfera de caos, superstição e barbarismo que se convencionou atribuir a Idade Média (SILVA, 2005, p. 183).

Por sua vez, os escritores que ousam realizar os seus intentos artísticos sob o crivo gótico recebem o estigma da não aceitação e são marginalizados por se dedicarem a projetos

incultos e primitivos. Entretanto, apesar da maioria se queixar do tratamento injusto que recebem da sociedade há alguns escritores góticos que excetam. São eles: M. G. Lewis, Anne Radcliffe e Horace Walpole. Este último como fundador do gótico.

Mas na literatura como uma vertente que dialoga com a transgressão e a ambiguidade seu marco inicial é a obra de Horace Walpole intitulada de *O Castelo de Otranto*, que segundo Silva (2005, p. 184), reúne todos os elementos excessivos que marcariam as convenções do romance gótico, como podemos observar:

The Castle of Otranto estabeleceu as convenções literárias que iriam definir a estrutura da literatura gótica, tais como: a questão da autenticidade: geralmente o autor afirma que a história é proveniente de um manuscrito, documento ou relato que acabou caindo em suas mãos; o cenário desolador: o romance gótico é ambientado em lugares decadentes, como castelos, cemitérios, masmorras, florestas desoladas e igrejas antigas; o ambiente fechado: como consequência do item anterior, a literatura gótica privilegia ambientes fechados que evocam opressão, tensão e medo; a posição da heroína: existe uma moça que apesar de ser vítima dos eventos apresenta uma postura desafiadora; o aristocrata maligno: é recorrente a figura de um nobre que fomenta desejos por uma jovem; a narrativa fragmentada: o desenvolvimento da trama acontece em uma narrativa pontilhada por sonhos, delírios ou outros estados de perturbação psicológica; a presença do sobrenatural: o sobrenatural ou a possibilidade de sua existência é um dos pontos de suspense na trama; elementos folclóricos também se enquadram nessa categoria; linguagem ornamentada: o romance gótico usa uma linguagem artificial, ornamentada e extravagante (SILVA, 2005, p. 184-185).

Esses elementos propostos por Horace Walpole tornaram-se convenções e estruturaram a tradição do romance gótico. Assim, em obras góticas posteriores conseguimos identificar tais elementos, principalmente àqueles como: cenário desolador, ambiente fechado, aristocrata maligno, narrativa fragmentada, presença do sobrenatural e linguagem ornamentada. Assim, através desses elementos o texto gótico consegue cumprir o seu papel de reflexão com a adoção da transgressão e ambiguidade.

Após um século de atuação e transgressão, a literatura gótica seria então revitalizada no século XIX. Como salienta Silva (2006, p. 185), o expediente sobrenatural tão explorado na origem da literatura gótica é deixado um pouco de lado sendo substituído pela evolução da sociedade vitoriana. Assim, a estética gótica nesse período ressurgiu como uma força transgressora ao refletir a ciência e as inovações tecnológicas oriundas da Revolução Industrial do século XIX.

Um dos trabalhos pioneiros que inicia a abordagem da ciência é Frankenstein, de Mary Shelley (1818). O monstro criado em laboratório pelo doutor Frankenstein vem discutir o papel da ciência no lugar da natureza e de Deus. Uma inovação filosófica e científica que concomitantemente traz esperança e amedronta as pessoas. Outro escritor célebre foi Bram Stoker com sua fascinante obra-prima Drácula (1897). Romance este que tem como protagonista Drácula, um morto-vivo que atraído pela Londres decadente do *fin-di-siècle*, deixa a sua amada Transilvânia e atravessa as fronteiras com o objetivo de corromper a sociedade vitoriana. Assim, esse romance torna-se um divisor de águas para a literatura gótica, pois, além de discutir sobre os rígidos códigos morais que legitimavam as ações dos cidadãos e por isso os aprisionavam também Drácula tornou-se um romance referência, já que é considerado como o primeiro romance a fazer uso de inovações tecnológicas presente no século XIX, tais como: a locomotiva e o telégrafo.

Portanto, a vertente gótica vem mais uma vez demonstrar a sua relevância em refletir as normas e condutas da sociedade, que no afã de uniformizar todos acaba por marginalizar aqueles seres que possuem uma essência plural. Por isso mesmo a literatura gótica tornou-se um grito desesperado para quem tinha necessidade de se expressar.

Dessa forma, a literatura gótica é uma vertente literária que dialoga com a transgressão e ambiguidade, recursos esses muito pertinentes para demonstrar a subversão que os textos desejam transmitir:

Os excessos góticos nada mais são do que, a fascinação pela transgressão e a ansiedade acima dos limites culturais e fronteiras, e continua a produzir emoções ambíguas e significando contos obscuros, de desejos e poder. Narrativas tortuosas e fragmentadas, relatando incidentes misteriosos, imagens horríveis... fantasmas, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas perversos, monges e freiras[...] As paisagens góticas são desoladas, isoladas e cheias de ameaças... Decadente, ermo e cheio de passagens secretas, o castelo ligava-se a outros edifícios medievais- abadias, igrejas e cemitérios [...]. (BOTTING, 1996, p. 2, tradução nossa).¹²

É notável que a literatura gótica tenha predileção por descrições abundantes ou exageradas. Então, é comum encontrarmos narrativas fragmentadas com descrições do espaço que simbolizam obscuridade, mistério e relações de poder. Isto tudo pode ser compreendido

¹² Gothic excesses, none the less, the fascination with transgression and the anxiety over cultural limits and boundaries, continue to produce ambivalent emotions and meanings in their tales of darkness, desire and power [...] Tortuous, fragmented narratives relating mysterious incidents, horrible images... spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns[...] Gothic landscapes are desolate, alienating and full of menace... Decaying, bleak and full of hidden passageways, the castle was linked to other medieval edifices- abbeys, churches and graveyards [...]

como uma alternativa para se instaurar os elementos principais da vertente gótica que são a transgressão e a ambiguidade.

Dessa forma, esses elementos intentam demonstrar a subversão e a reflexão da sociedade repleta de prescrições. Ainda de acordo com Botting (1996, p.4):

Os excessos e ambivalência associados com figuras góticas eram vistos como sinais distintos de transgressão. Produções góticas esteticamente excessivas foram consideradas não naturais em relação à leis físicas com seres maravilhosos e eventos fantásticos. As figuras góticas transgrediam os limites da realidade e possibilidade, e também desafiou a razão através de seu excesso de indulgência em idéias fantasiosas e vôos imaginativos. Crenças supersticiosas encorajavam as narrativas góticas que subvertiam códigos racionais de compreensão e, na sua apresentação das ações diabólicas e incidentes sobrenaturais, aventurou-se no terreno profano da necromancia e ritual arcano. A centralidade de usurpação, intriga, traição e assassinato apareceu em tramas góticas para celebrar o comportamento criminoso, execuções violentas, ambição, e paixão voraz e decretos licenciosos de desejo carnal.¹³

Utilizando o expediente da sobrenaturalidade o gótico reflete sobre a ordem imposta socialmente, uma vez que, ao adicionar em seus escritos o excesso e ambivalência, deseja na verdade instaurar a transgressão. Por conseguinte, essas produções literárias muitas vezes foram consideradas antinaturais, pois, ao utilizar seres e eventos sobrenaturais como seres diabólicos e crenças supersticiosas contrariavam as leis naturais do mundo real. Nesse sentido, podemos perceber que, ao estabelecer esses mecanismos está simbolicamente refletindo sobre o mundo real e propondo uma nova possibilidade de existência. Dessa forma, a estética gótica dialoga com a realidade e vai absorver a ansiedade da época.

2.3 Interfaces entre Gótico e Decadentismo

O Gótico e o Decadentismo dialogam e guardam características inerentes entre si, pois ambos adotam a transgressão como elemento central para trazer a reflexão da realidade. É fato que a transgressão é uma característica que demarca grande parte da literatura em geral,

¹³ The excesses and ambivalence associated with Gothic figures were seen as distinct signs of transgression. Aesthetically excessive, Gothic productions were considered unnatural in their under-mining of physical laws with marvellous beings and fantastic events. Transgressing the bounds of reality and possibility, they also challenged reason through their overindulgence in fanciful ideas and imaginative flights. Encouraging superstitious beliefs Gothic narratives subverted rational codes of understanding and, in their presentation of diabolical deeds and supernatural incidents, ventured into the unhallowed ground of necromancy and arcane ritual. The centrality of usurpation, intrigue, betrayal and murder to Gothic plots appeared to celebrate criminal behaviour, violent executions of selfish ambition and voracious passion and licentious enactments of carnal desire .

entretanto, na literatura gótica e na postura decadente a transgressão ganha uma dimensão maior, pois, utiliza a característica em questão com o intuito de abordar o funcionamento da sociedade utilitária através do uso de simbologias.

Assim, na literatura gótica a transgressão como salienta Santos (2008, p.8), representa um poderoso instrumento de atuação, pois, ao mesmo tempo em que funciona como rompimento de regras, consegue discutir e reconfigurar os limites. Trata-se de um processo construído no paradoxo. Portanto, Metaforicamente a transgressão opera com polos divergentes e na intercessão de ambos que o questionamento do *status quo* se concretiza.

Em relação à postura decadente, a transgressão ganha contornos de *spleen*. Os poetas decadentes abdicando-se do mundo convencional e adotando um estilo de via autônomo, promovem a transgressão através da melancolia do *spleen*. Como expressa Anatole Baju em *L'école decadente*, citado por Moretto (1989, p.94): “A literatura decadente propõe-se refletir a imagem deste mundo spleenítico”, que construindo imagens alegóricas estabelece a transgressão repleta de melancolia, pessimismo e priorizando que o mais importante é sentir e gozar a vida em todos os sentidos, substituindo subversivamente o mundo utilitário pelo artificial. Desta forma, a transgressão tanto na literatura gótica quanto na postura artística decadente surge como forma de reflexão. Simbolicamente uma forma velada de protesto contra os rumos cientificistas que assola o mundo moderno.

O Decadentismo ao abdicar do universo convencional elege a artificialidade como forma de existência. Por sua vez, o gótico ao exprimir um ambiente desolado ou de caos está oferecendo uma nova opção de vida a partir da subversão. Portanto, tanto a literatura gótica quanto a postura artístico-filosófica decadente possui a função de estabelecer um diálogo entre a normatividade e um espaço livre sintetizando a subversão, um convite a novas experimentações.

Elencaremos nesse momento os elementos que interligam as estéticas. Inicialmente, em um exame mais detalhado torna-se pertinente observamos a questão da linguagem empregada tanto no Gótico e o Decadentismo:

[...] com base nas estratégias da escritura-dândi, ou seja, a escritura que toma o eixo do artifício e ornamental como instância de representação e mecanismo de superação do texto realista-naturalista. [...] Rompendo com a estética realista-naturalista, o Decadentismo inaugurou um novo código simbólico, “um sistema novo de sinalizações de estruturação do real em realidades, a partir do qual se teceram e se trocaram representações” (MUCCI, 1990, p. 25).

A estratégia do texto decadente explora uma linguagem ornamental optando por imagens simbólicas como forma de representação do real. Sob influência de Schopenhauer e Wagner, os escritores decadentes desenvolveram uma escrita artificial repleta de metáforas, alegorias e de representatividade com o intuito de transmitir a subversão e apresentar ao mundo essa nova opção de vida. Além disso, vale ressaltar que o recurso da *mimesis* é muito empregado:

Representação do real, no sentido consagrado por Auerbach, o conceito de *mimesis* se acha no coração de toda a reflexão estética, podendo ser outro nome de Teoria Literária, já que se identifica com a construção do fenômeno literário... “Relação do signo com o real”, a *mimesis*, pela ambiguidade do que evoca... (MUCCI, 1990, p. 59).

O Decadentismo angariou a *mimesis* como mecanismo da estética, pois, se distingue com a manifestação do culto do simulacro. Assim, o Decadentismo representa a realidade por meio da *mimesis*. Em um primeiro momento, podemos compreender a *mimesis* como representação ou imitação do real. Entretanto, a compreensão do simulacro vai além de representação. Assim, *mimesis* é um conceito complexo, como profere Manuel Antônio de Castro citado por Mucci (2011, p. 59), salientando que este não é um conceito literário, mas sim, um conceito filosófico para explicar a arte em geral. Dessa forma, representar o real depende muito do que estamos tomando como real, e o que estamos considerando como simulacro. De acordo com Auerbach (1994, p. 25), *mimesis* é oriunda da palavra grega *miméomai* que significa imitação, representação ou recriação da realidade, e era largamente utilizada para explicar a arte, que segundo o conceito mimético de Aristóteles *mimesis* é conceber o mundo sob novas formas, e novos objetos (ARISTÓTELES, 2017, P.3).

A *mimesis* inserida na postura decadente assume novos rumos, como saliente Mucci:

A *mimesis* romântica releva do símbolo, uma ideia antiga que assumiu características especiais no Romantismo, ao passo que o Decadentismo rompe com a representação simbólica, inaugurando a estética da alegoria: o belo em ruínas ou a ruína do belo, prefaciando o cenário de cinzas da modernidade e da pós-modernidade. [...] Em alemão, a língua do Romantismo, símbolo se diz *sinnbild*, que junta duas palavras orientadoras de significação: de um lado, *sinn* significa “sentido”, e, de outro, *bild* de traduz por “imagem”. Portanto, em sua origem mais legítima, o símbolo romântico é uma imagem com sentido. Derivada do grego, alegoria resulta de *allos*, que significa “outro” e do verbo *agoreuien* que quer dizer “falar na ágora”. Alegorizar é, por conseguinte, em sua origem etimológica, “dizer o

outro”, “falar uma coisa para significar outra”. Se o símbolo da mimeses romântica é a flor fresca, a alegoria da *mimesis* decadentista é a flor artificial, a flor feita, a flor que não nasceu no canteiro da natureza, mas eclodiu nas mãos de um demiurgo agonizante (MUCCI, 1994, p. 61-62).

Em um fio comparativo rumo á compreensão, temos a distinção da *mimesis* entre Romantismo e Decadentismo. A *mimesis* romântica se forma através do símbolo, que exercendo o culto á natureza cria uma representação simbólica da realidade. Entretanto, na postura artística-filosófica decadente há um rompimento com a representação simbólica e a construção da estética alegórica anuncia a ruína do mundo artificial que está construindo. Essa substituição do símbolo pela alegoria é explicado pela abominação da natureza em defesa do culto ao artificial. Assim, simbolizar é a construção da imagem com sentido. Em contrapartida, alegorizar é dizer algo que signifique outra coisa (MORETTO, 1989, p. 37).

No Decadentismo a representação do real é distanciada por meio de alegorias, cumprindo o seu papel de simulacro, pois, representa exatamente o que a postura deseja apresentar ao mundo: uma possibilidade de existência através da reclusão e do refúgio.

Por conseguinte, a alegoria presente na *mimesis* decadente deixou um legado indelével para as futuras manifestações artísticas, que fazendo um memorial á ruína e ao simulacro anuncia a destruição á sua volta (MUCCI, 1994, p.62). Portanto, a literatura gótica influenciada pelo decadentismo exercita a ruína construindo um ambiente desolado e opressor utilizando a alegoria como forma de representar a opressão do ambiente.

Nesse sentido, podemos afirmar que o texto gótico se aproxima do decadente, pois, assim como o Decadentismo privilegia uma linguagem artificial e inusitada, o Gótico possui uma linguagem especial:

O gótico condensa várias ameaças ligadas a estes valores. Ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, delírios e excessos imaginários, maldades humanas e religiosas, transgressão social, corrupção espiritual e desintegração mental. Se não se trata de um termo puramente negativo, a escrita gótica permanece fascinada por objetos e práticas que são consideradas, como negativas, irracionais, imorais e fantásticas. Em um mundo que, desde o século dezoito, se tornou cada vez mais secular, a ausência de um quadro religioso fixo bem como mudanças sociais e condições políticas acarretou que a escrita gótica, e sua recepção, sofre transformações significativas. Excessos góticos, nada mais são do que, o fascínio pela transgressão e a ansiedade sobre os limites culturais e fronteiras, e continuam a produzir emoções ambivalentes e significados em

seus contos de escuridão, desejo e poder (BOTTING, 1996, p.1, tradução nossa).¹⁴

Na literatura gótica, como a intenção é expressar a transgressão através de uma escrita de excessos privilegiando descrições exageradas, os romancistas e novelistas góticos intensificam descrições sobrenaturais, sempre estabelecendo um paradoxo entre dois domínios: o natural e o antinatural, ou ainda, entre um universo normativo e outro liberto de pressões sociais. Dessa forma, o gótico, ao adotar uma descrição decadente e desolada com simbolizações para representar sua atmosfera, dialoga com as ansiedades e fronteiras da época. Assim, estabelece uma relação intrínseca com o Decadentismo, já que, ao utilizar uma linguagem apurada para descrever cenas góticas intenta atingir os mesmos objetivos da escrita decadente: subverter uma ordem imposta pelo *status quo* e refletir sobre a realidade. Assim, seja o texto gótico, decadente ou os dois, é relevante ressaltarmos que ambos incorporam a ansiedade cultural da época ao adotarem uma postura subversora e ambígua diante do perfeccionismo social.

Outro ponto que merece destaque diz respeito ao paradoxo e relações de poder entre a aristocracia e a classe social no século XIX: a burguesia:

Dentro de um contexto, onde se esvaziaram todos os ideais humanitários do Romantismo e em que se firmava uma civilização utilitária, o sentimento obsessivo de decadência conduziu a uma revolta contra todos os valores, princípios e dogmas religiosos ou racionalistas, tornando-se o Decadentismo “a expressão literária do anarquismo”. Criou-se, então, um elo paradoxal entre aristocracia e anarquismo, pois os artistas decadentistas- aristocráticos de cepa ou por pretensão, mas, em todo caso, criando personagens todas aristocráticas que vivem e circulam em palácios se revoltaram contra a burguesia industrial (MUCCI, 1999, p. 30).

O Decadentismo, movimento subversor por natureza se desenvolve no século XIX como uma força de desequilíbrio da ordem natural das coisas, uma vez que, todos os elementos valorosos presente na sociedade foram fortemente repudiados pela estética decadente, e considerados em como manifestações anárquicas (SHOWALTER, 1993, p. 220). Então, surge uma contraposição entre a aristocracia e a burguesia, uma forma de demonstrar o

¹⁴ Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. If not a purely negative term, Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic. In a world which, since the eighteenth century, has become increasingly secular, the absence of a fixed religious framework as well as changing social and political conditions has meant that Gothic writing, and its reception, has undergone significant transformations. Gothic excesses, none the less, the fascination with transgression and the anxiety over cultural limits and boundaries, continue to produce ambivalent emotions and meanings in their tales of darkness, desire and power (BOTTING, 1996, p.1).

descontentamento pela concentração de poder nas mãos da burguesia industrial. Torna-se compreensível a criação de personagens aristocráticas como forma de protesto contra essa nova classe social.

Entre a vertente gótica também encontramos essa predileção pela aristocracia como uma forma de desestabilizar a normatividade social vitoriana, pois, tomando como exemplificação o vampiro, figura muito recorrente nas narrativas góticas, esse monstro é um exemplo claro da defesa aristocrática em contraposição ao mundo utilitário burguês:

O vampiro encarna a tradição enquanto natureza, pois traz consigo a sua violência e a sua indiferença reconhecidas pelo pensamento a arcaico e conjuga a pulsão de Eros e a pulsão de Tânatos. Neste sentido, o vampiro apresenta uma dimensão dionisíaca, ligado que é ao prazer e à crueldade, à paixão e à morte, subversivo em relação à doxa e à ordem burguesa do trabalho e do etos doméstico e familiar. Mas o vampiro configura também a tradição enquanto história política e social do Feudalismo e do Antigo Regime, pois, no seu comparecimento literário pelo menos, é sempre um menos. Subversivo em relação à nova ordem burguesa advinda com o iluminismo, o vampiro simboliza a opressão de uma outra ordem dominadora que traz em seu bojo o conceito de superioridade do aristocrata, o que faz com que nele vislumbremos traços apolíneos (BARROS, 2013, p.2).

Assim, o vampiro como representante gótico por excelência, sempre será transvestido de um passado, tradição e um poder dominador. Como ser transgressor vai angariar um passado aristocrático estabelecendo um paradoxo e dualidade entre morte, prazer em contraposição ao mundo organizado regido pelas ordens sociais do mundo burguês. Portanto, a literatura gótica metaforiza por meio do vampiro um discurso de protesto contra a ordem burguesa do século XIX ao adotar a aristocracia através de personagens e espaços que ressoam um passado aristocrático.

Há uma aproximação do gótico e do Decadentismo em relação à dualidade aristocracia versus burguesia, pois, ambos, na verdade intentam o mesmo objetivo, serem uma voz dissonante ao rejeitar a ordem utilitária burguesa em detrimento da aristocracia.

Vale ressaltar que, o Decadentismo e a literatura gótica procuram o resgate do eu reivindicando a individualidade há muito perdida pelo contexto burguês da uniformização da grande massa operária do século XIX. Então, se tratam de duas tendências artísticas que procuram o resgate da individualidade através do isolamento:

O tédio, reedição do mal-du-siècle romântico, não impediu que o artista realizasse uma representação que apelasse à libertação do sujeito, que

abominava o real circundante. Se o Romantismo da primeira metade do século XIX libertara a imaginação das garras da razão clássica, os decadentistas se propuseram a libertar o homem todo, através de um texto *sui generis*, que acusava a morte em prol da vida, nem que fosse a vida dos signos literários em delírio. O isolamento ativo do decadentista originou-se de sua sensibilidade aguçada, uma hipersensibilidade tangida de neurose. Vivendo uma situação insular e tendo consciência da falência das cosmovisões tradicionais, o decadentista procurou elaborar uma nova *imago mundi*, um mundo novo criado na arte pela arte, lugar de refúgio de sua angústia metafísica (MUCCI, 1990, p. 31).

Revisitando o *mal-du-siècle* romântico, o Decadentismo sintetiza o tédio, o pessimismo e um sentimento de desolação e através desses elementos vai reivindicar a libertação do sujeito, seguindo assim os passos dos românticos na proposição da libertação do sujeito através do isolamento, conseguida por meio do seu estado intensificado de sensibilidade e neurose. Dessa forma, ao se isolar, abandona o mundo convencional e constrói um mundo próprio criado pela estética, representando o seu porto seguro.

Esse isolamento como forma de libertação do eu é característico da literatura gótica, pois, o ambiente decadente repleto de ruínas na presença de castelos, abadias e cemitérios pode simbolizar também um isolamento como forma de reintegração da individualidade:

O principal local de enredos góticos, o castelo, foi melancolicamente predominante na ficção gótica. Decadente, triste e cheia de passagens secretas, o castelo foi ligado a outros edifícios-abadias medievais, igrejas e cemitérios especialmente - aqueles, em seus estados de ruína geral, remetem a um passado feudal associado à barbárie, superstição e medo. Arquitetura, particularmente medieval na forma (embora precisão histórica não era uma preocupação fundamental), sinalizou a separação espacial e temporal do passado e os seus valores do presente.¹⁵ (BOTTING, 1996, p. 2).

O castelo, lócus preferido nos romances e novelas góticas, simboliza melancolia e tédio por sempre estarem em um estado de decadência física, e aliado a outros edifícios medievais metaforizavam um passado que na temática gótica deseja resgatar elementos da tradição aristocrática, estabelecendo a linha tênue que segmenta passado e presente. É perceptível a relação que se estabelece com o Decadentismo no ponto de destaque com a questão do isolamento como libertação do sujeito. Assim, como o Decadentismo constrói um

¹⁵ The major locus of Gothic plots, the castle, was gloomily predominant in early Gothic fiction. Decaying, bleak and full of hidden passageways, the castle was linked to other medieval edifices—abbeys, churches and graveyards especially— that, in their generally ruinous states, harked back to a feudal past associated with barbarity, superstition and fear. Architecture, particularly medieval in form (although historical accuracy was not a prime concern), signalled the spatial and temporal separation of the past and its values from those of the presente (BOTTING, 1996, p. 2).

mundo particular e autônomo, o gótico também o faz, ao estabelecer castelos, abadias e cemitérios como moradia do ser subversor.

Os cultos decadentistas também estabelecem um diálogo com a vertente gótica, uma vez que, polariza paradoxos e dualidades. Dandismo, androginia e artificialidade são veículos decadentes que podem muito bem terem servido de empréstimo a subversão gótica:

A palavra dândi como homem que se veste com extremo apuro, não dá conta do real significado do fenômeno do dandismo, cuja história começou nos primórdios do século XIX. Figura singular, o dândi assumiu, no Decadentismo, outra postura além da caracterizada ou caricaturada pelos dicionários, enciclopédias e jornais, embora possa ter mantido um aspecto exterior estranho e provocante. O modelo de dândi finissecular busca-se em Baudelaire, que poetizou a tragédia da existência, criando um dandismo filosófico e literário [...] O poeta, dândi ele mesmo, afirma que o dandismo não consiste na elegância material..., mas na simplicidade absoluta, e que as duas premissas essenciais do dandismo formulam-se dessa maneira: o culto de si mesmo e “o prazer de causar admiração e a satisfação orgulhosa de nunca se surpreender” (MUCCI, 1990, p. 51).

Etimologicamente “dândi” significa o sujeito que se veste com sofisticação. No entanto, essa definição não consegue abarcar a complexidade do dândi decadente, pois, não é apenas na aparência que ele assume sua identidade contestadora, mas, muito mais na sua subjetividade. Sob influência de Charles Baudelaire, o dandismo finissecular estabelece facetas metafísicas ao cultivar a si própria praticando o seu egocentrismo diante do culto de si mesmo. Uma espécie de voyeurismo, para obter prazer ao surpreender as pessoas. De acordo com Levin (1996, p. 52), o dândi é uma figura transgressora que contraria as normas da moda e da sociedade. A forma subversora que pratica a sua existência torna-se um combate aberto com a sociedade utilitária, pois, como o dândi vive sob o signo do artificial, traz uma situação desconfortável e de choque nos indivíduos que vivem na prescrição. E esta é a principal e esperada reação que o dândi decadente quer passar às pessoas: o escândalo da transgressão.

Outro culto decadente diz respeito à androginia. Como o decadentismo é uma postura que prioriza e supervaloriza o eu, nada mais esperado que a androginia integre a sua proposta:

O deslumbramento narcísico no bojo do dandismo, “o culto do eu”, levaram à busca inexorável da perfeição expressa no mito do andrógino. Se houve dândis em épocas remotas, a androginia mergulha suas raízes nos sonhos mais arcaicos do homem. A cultura finissecular também se deixou fascinar pelo mito do andrógino... A literatura esotérica do século XIX revigorou a androginia, com tendências neoplatônicas (MUCCI, 1990, p. 55).

Reeditando o mito do andrógino de Platão, o decadente reconfigura esse mito no *fin-de-siècle* como forma de cultivar o corpo e atingir a perfeição. Por isso, era comum o exercício da homossexualidade como sinal de subversão a sociedade utilitária e heteronormativa do século XIX, conforme salienta Fernando Monteiro de Barros (2013, p. 4):

Nas metrópoles europeias do final do século XIX, segundo Eugen Weber, o homossexualismo era tido como vício elegante, sinal de refinamento e sofisticação dos que se pretendiam aristocráticos e acima da massificação e da vulgaridade da burguesia.

A androginia conseguia responder os anseios decadentes, pois concomitantemente, representava uma forma de exercício da individualidade e também um protesto contra a sociedade. Assim, no século XIX finissecular o homossexualismo era considerado uma manifestação elegante e de refinamento para os aristocráticos. Uma prática muito bem recebida pelo dândi.

O desalento apregoado pela postura artística decadentista condiciona a artificialidade, uma vez que, o convencionalismo social, incapaz de ser um locus estimulante de prazer, é abolido e emerge das entranhas imaginárias os mecanismos garantidores do gozo que através de um culto antinatural elege o seu paraíso artificial:

Estética do artifício ou culto do simulacro: eis uma definição possível do Decadentismo, que cultivou, acima de tudo, o raro, o requinte, o anti-natural, como consequência imediata de sua filiação a Baudelaire, para quem a estranheza- ou a extravagância- faz parte integrante do belo... Urge a fuga do natural, do “siècle vaurien”, any where out of the world, n’importe où hors du monde. O refúgio da elite artística será o palácio do artificial, um lugar onírico, pois “a verdadeira realidade está nos sonhos” (MUCCI, 1990, p. 57).

O culto do artificial é a mola propulsora do Decadentismo. Isto porque ao abdicar da normatividade ele necessita construir um universo autônomo, particular, e antinatural, por isso, os decadentes recorrem ao artificial, ao raro, ao requinte, ao inusitado, construindo o seu paraíso artificial repleto de incursões sinestésicas e oníricas. Esse lugar torna-se perfeito para o gozo e realizações dos seus sonhos mais profundos, mas acima de tudo é uma concretização das possibilidades do corpo.

Portanto, o culto do dandismo, da androginia e do artificialismo são facetas do decadentismo que podem se aproximar da vertente gótica. Assim como o decadente que aprecia o isolamento e o antinatural, os monstros góticos, como por exemplo, o vampiro incorpora esses cultos, pois, como criatura morta-viva e dual não vive sob as rígidas normas

sociais, então passa a viver de forma autônoma sintetizando o dandismo, androginia e um paraíso artificial.

Sob esse aspecto Cohen (2011, p.30), ressalta que, o monstro está além de sistemas classificatórios, pois conquista seu próprio universo paralelo e autônomo, intrinsecamente relacionado a estados sinestésicos e dicotômicos que permitam o seu prazer. O monstro é aquele que revela, onde houver aquele ponto de interrogação, a fenda se abre e o monstro se revela. Assim, o *lócus* onde reside o monstro representa um estado intermediário entre dois universos, e o posicionamento do corpo monstruoso nesses ambientes permite o surgimento de uma dimensão ligada às novas experimentações, se tocando a esfera regulatória e autônoma.

Portanto, tanto o decadente quanto figuras góticas como o vampiro, exercem a subversão e a ambiguidade, desenvolvendo uma reflexão entre mundo regulador e autônomo. Ao adotar a artificialidade como proposta de vivência sintetizam um protesto velado contra a sociedade burguesa- utilitária.

Desta forma, através de um sonho onírico se materializa a maior figura decadente e gótica: o vampiro na cena finissecular, propagando o desalento e espalhando ruína e simulacro por onde passa.

3 UMA HISTÓRIA ESCRITA A SANGUE: O VAMPIRO NA LITERATURA

“O mal é um ponto de vista-sussurrava agora-somos imortais. E o que temos a nossa frente são os ricos festins que a consciência não pode julgar...” (Anne Rice, 2011)

3.1 O vampiro na marcha da humanidade

O vampiro sempre esteve presente na história cultural da humanidade, seja na figura de simples demônios e fantasmas bebedores de sangue ou na apropriação cultural do ser complexo que toma forma a partir do século XVII e XVIII que retorna dos mortos para assombrar seus familiares. No entanto, nem sempre a presença dessas criaturas significavam que havia algum elo de ligação direto entre elas e o vampiro:

Seres fantásticos tomadores de sangue existem numa infinidade de culturas ao redor do mundo, assumindo grande variedade de formas e de comportamento- empusas, lârnias, estriges, bruxas, ghouls etc. O fato de partilharem o hábito alimentar não significa, porém, que necessariamente descendam de uma mesma criatura mitológica ancestral. A grande maioria das criaturas tomadoras de sangue do folclore mundial não contribuiu para o surgimento do mito do vampiro propriamente dito. O conceito do vampiro tem uma origem bem definida e restrita, tanto do ponto de vista geográfico quanto temporal. O vampiro surgiu, na Europa Centro-Oriental, especialmente nos países eslavos. Ele consolidou sua imagem entre o final do século XVII e meados do século XVIII... (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 15).

Momento muito emblemático este que o vampiro surge, pois, é um período que o pensamento racional e científico estava se consolidando na Europa e para que esse pensamento iluminista ganhasse um grande número de adeptos banindo os mitos e manifestações folclóricas que ameaçavam a adesão do pensamento racional. Nesse ínterim adentrou o vampiro como força transgressora para trazer questionamentos entre racionalidade e irracionalidade. Será que a ciência conseguiu prover respostas para explicar esta manifestação das angústias do ser humano sobre a morte? A história ao longo do século XIX registra que não. Dessa forma, o vampiro se apresenta como uma força de desequilíbrio contestadora em detrimento da ciência para provar a fragilidade da espécie humana diante de temas de vida e morte, prazer e dor como será demonstrado posteriormente no capítulo 4.

O vampiro veio para provar que o pensamento racional era incapaz de suprir todas as lacunas a serem preenchidas na subjetividade do homem. Então, a criatura da noite assumiu no mundo o papel de transgressor e questionador de verdades sobre a vida e a morte. Assim, tornou-se um andarilho atemporal para profetizar a sua filosofia da morte e do prazer. Nesse sentido, a própria palavra vampiro já comprova a sua origem, isto porque a palavra *vampir* é oriunda do sérvio, possuindo ainda variantes semelhantes na maioria dos países limítrofes da Europa Oriental: *upír* utilizado na Bielorrússia, República Tcheca, Eslováquia, *upirbi* ou *upýr* na Ucrânia, *upior* na Polônia, *lampir* na Bósnia e Montenegro, *vepir* na Bulgária (SILVA, 2010, p.1).

Relevante observarmos que, em um primeiro momento, esses termos referentes ao vampiro compreendem apenas a sua área de origem e eram empregados basicamente por aldeões. Esses fatos auxiliam na compreensão de que o vampiro trata-se de uma incorporação cultural e geográfica e uma vez que as narrativas dos camponeses sobre criaturas bebedoras de sangue passaram a circular para além das fronteiras do Leste europeu, a figura vampírica alcançou as fronteiras do Iluminismo.

Esse processo se iniciou no século XVIII quando relatos de vampirismo surgiram atribuídos aos servos Peter Plogojowitz e Arnold Paole, respectivamente em 1725 e 1731 (SANT'ANNA, 2005, p17). A incapacidade das autoridades ocidentais enviadas para explicar o caso dos dois falecidos que retornaram para assombrar seus familiares acabaram por disseminar ainda mais as histórias sobre seres mortos-vivos que saíam de suas tumbas para se alimentar da essência vital dos vivos. O fato é que na época havia falta de conhecimento científico sobre o processo de decomposição do corpo humano, o que acabou levando os médicos-legistas a indiretamente atestarem o fenômeno vampírico (BARBER, 1988, p.27). Destarte, através de relatórios médicos oficiais, a palavra *vampir* foi introduzida na maioria dos idiomas ocidentais especificamente no inglês, francês e alemão e o vampirismo tornou-se foco de investigação científica (SUMMERS, 1929, p. 29).

Diante da grande repercussão do tema nos meios iluministas surgiram os primeiros tratados filosóficos sobre o tema na Europa ocidental. O padre beneditino, filósofo e teólogo Dom Augustin Calmet publicou em 1746 a sua obra intitulada *Dissertation sur les apparitions des anges, des demons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie*, ou *Dissertação sobre as aparições de anjos, demônios e espíritos, e sobre os desmorts e vampiros da Hungria, da Boêmia, da Morávia e da Silésia*.

De acordo com Claude Lecouteux (2005, p.14), a obra de Calmet representou um marco para a propagação do vampiro, pois foi a primeira obra que se propôs a tratar do vampiro. Na verdade ele realizou um verdadeiro inventário sobre o tema, relatando casos de ataque com descrença, mas ao mesmo tempo, estabeleceu alguma credibilidade em alguns casos de ataques. Em pouco tempo a obra de Calmet alcançou o status de *best-seller*, lançando bases para a literatura vampírica do século XIX (MELTON, 2010, p.4). De fato, o impacto da obra do padre beneditino sobre a mentalidade da época pode ser constatada em outros campos além do literário, visto que o naturalista francês George Buffon nomeou em 1761 uma espécie de morcego hematófago da América do sul de “morcego vampiro” (*Desmodus Rotundus*), baseado na repercussão do tema na Europa. A partir daí se estabeleceu as diretrizes que associou-se a imagem do vampiro na literatura.

3.2 O vampiro invade a Literatura

A criatura da noite quando escolhe a literatura como novo lócus de atuação passa por uma verdadeira metamorfose. De uma criatura repulsiva tornou-se símbolo de sedução:

Semelhante ao seu parente folclórico, ao longo de mais dois séculos o vampiro literário vem sendo capaz de assumir diferentes formas. Uma análise da literatura de vampiros dos seus primórdios nos fins do século XVIII até o início do século XXI mostra que, enquanto produto histórico-cultural, o vampiro passou de uma criatura cadavérica em farrapos para um ser sofisticado e angustiado por dúvidas existenciais. Nesta trajetória, convenções literárias foram adotadas, alteradas ou abandonadas, levando-o a se tornar uma imagem especular de sua sociedade (SILVA, SILVA, 2010, p. 11).

O vampiro pré-literário ou folclórico era uma figura cuja aparência causava repugnância e remetia ao lugar de onde vinha: o cemitério. Possuía um aspecto físico em estado de decomposição atestando que tinha saído de um túmulo, o que causava grande impacto e pavor na mentalidade do século XVIII. Entretanto, quando o vampiro invadiu a literatura de ficção ele sofreu uma grande transformação, tornando-se uma criatura aristocrata, sedutora e com elevado status social, tanto que se infiltrou nos mais sofisticados salões da sociedade para se transgredir. Dessa forma, o vampiro lançando mãos de suas inúmeras facetas estabeleceu sua presença na ficção literária.

De acordo com McClelland (2009, p. 148), os relatos da epidemia vampírica que assolaram o leste europeu no século XVIII causaram uma revolução na literatura e influenciou

profundamente os românticos ingleses, alemães e franceses a explorar essa incorporação cultural.

O precursor na introdução do vampiro na literatura foi o poeta alemão Heinrich August Ossenfelder com o poema “*Der Vampir*”, de 1748. A obra traz a história de um cruel amante que promete vingança contra a amada por essa tê-lo rejeitado pelo fato do pretendente ser oriundo de uma terra repleta de vampiros (SILVA, 2010, p.3). Interessante observarmos que aqui o autor descreve o vampiro exatamente como aparece no folclore. Outra obra importante que marca a tradição vampírica na literatura é o poema “Lenore” (1773), do poeta alemão Gottfried August Bürger, no qual um morto-vivo retorna a vida para casar com sua amada. De acordo com Sant’Anna (2005, p. 18), tanto o poema de Ossenfelder quanto o de Bürger tratam o tema do vampiro de forma discreta. Mas, mesmo assim, representam marcos decisivo para os futuros trabalhos vampíricos na literatura universal. Um exemplo claro dessa influência seria o refrão presente no poema “Lenore”: “*Die Todten reiten schnell!*”, ou em português “Os mortos viajam rápido!”, essa passagem simboliza a jornada do vampiro e posteriormente foi muito recorrente em obras vampíricas, dentre as quais *Drácula*.

Outra obra pertinente para difundir o vampiro na literatura foi o poema “*Die Braut von Korinth*”, ou “A noiva de Corinto” (1797), do poeta romântico alemão Johann Wolfgang von Goethe, que conta a história da jovem falecida Philinnon, que retorna dos mortos para reclamar os prazeres sexuais que não pode desfrutar em vida. Para esse intento, ela volta à casa dos pais e seduz o noivo Machates. No entanto, ela é descoberta pelos pais e seu corpo destruído (SILVA, SILVA, 2010, p. 3). “A noiva de Corinto” e “Lenore” exerceram profunda influência na introdução do vampiro na Literatura Inglesa, e o trabalho que dá boas vindas ao solo britânico ao vampiro é o poema inacabado “Christabel” (1797-1801), de Samuel Taylor Coleridge.

Considerada obra introdutória do vampiro na literatura inglesa, “Christabel” mostra como a jovem donzela do título conhece a misteriosa Geraldine e se envolve sexualmente com ela. Na cena da realização homossexual Christabel assiste em transe Geraldine se despir e observa com pavor a pele seca e envelhecida da vampira que após o ato sexual torna-se bonita e jovem (SILVA, 2005, p. 203). Ainda segundo Silva (2010, p. 3), “Christabel” é uma obra que introduziu o homoerotismo feminino vampírico pela primeira vez na literatura inglesa, que será resgatado anos mais tarde na novela *Carmilla* (1872), do irlandês Sheridan Le Fanu.

Após o sucesso do vampiro na lírica ele invade a prosa inglesa, e o seu responsável foi John William Polidori com o conto “*The Vampyre*” (“O vampiro” / 1819). A obra em

questão foi concebida em junho de 1816, quando na ocasião Polidori, como médico particular de Lord Byron, o acompanha juntamente com o poeta Percy Bysshe Shelley e Mary Wollstonecraft Godwin para uma casa de veraneio em Genebra. Quando já se encontram instalados na Villa Diodati uma forte tempestade os mantém presos em casa por dias. Para passar o tempo resolvem estabelecer um desafio em que cada um vai escrever uma história de terror. Shelley teria tentado apenas uma história que nunca chegou a terminar, Mary iniciou uma narrativa que anos mais tarde se transformou no romance *Frankenstein* (1818) e Byron iniciou uma história que foi logo abandonada. A partir deste fragmento de romance de Byron, Polidori desenvolve seu conto e publica “O Vampiro”.

Lord Ruthven, o protagonista vampírico de Polidori deixou marcas diretas no conde Drácula, pois o autor inaugura na literatura um vampiro distinto do folclore. Aqui, a criatura da noite é representada como um homem sedutor, aristocrata e que vive nos círculos sociais:

O desdobramento inevitável desse arquétipo desse foi o paradigma do vampiro sedutor. Se os primeiros aparecimentos literários do tema do vampirismo eram poemas de vampiras dissimuladas que viviam seu desejo enquanto clausura e atitude de ave de rapina, como “A noiva de Corinto” de Goethe (1797) e “Christabel”, de Samuel Taylor Coleridge, escrito entre 1797 e 1800, a primeira ocorrência do vampirismo literário em prosa foi em um conto inacabado de Byron, “Fragment of a novel”, de 1816, retomado, concluído e publicado por seu companheiro de viagem, o médico John Polidori, em 1819, sob o título “The Vampyre”, que apresenta vampiros masculinos sedutores, mundanos, e que livremente viajam pelo continente europeu e circulam nos salões da aristocracia londrina. Em “The vampyre”, o vampiro aristocrata Lord Ruthven, decalcado do modelo byroniano, é uma figura da moda na alta sociedade londrina (FRAYLING, 1992:40), cujas “peculiaridades faziam com que fosse convidado para todas as festas” (POLIDORI, 1988:7). Aristocrata enfadado, Ruthven “olhava para a alegria em torno dele como se dela não pudesse participar” (Ibidem). Apesar da palidez de sua face, era belo e possuía a reputação de, com sua lábia, tudo conseguir (BARROS, 2010, p. 2).

Portanto, Polidori inovou ao apresentar ao público um vampiro que destoava da criatura folclórica. Não mais aquela que causava repugnância e saía do túmulo apenas à noite para saciar a sua fome. Mas, um ser de bons modos, de cepa aristocrática que seduzia perversamente. O convívio social com os vivos é mais uma forma de sedução e causava admiração pelos gestos e atitudes aristocráticas. Para a criação de Lord Ruthven, Polidori buscou inspiração em Byron, pois, esse era considerado uma figura excêntrica e causava admiração nos altos salões da sociedade britânica por onde passava.

Polidori com o seu vampiro sedutor, que levava à ruína inspirado em Byron, lança as bases para o vampiro na literatura levando anos mais tarde Bram Stoker a apresentar Drácula, o conde romeno que faz um percurso até a Londres vitoriana com o intuito de transgredir as normas vitorianas.

Entretanto, em relação ao romance *Drácula*, Stoker utilizou as convenções de Polidori, mas recorreu a fascinante e misteriosa figura histórica que inspirou o Conde Drácula:

Stoker estava absolutamente certo ao situar sua história de Drácula na Transilvânia, embora localizando seu castelo de ficção a nordeste, muitos quilômetros distante do verdadeiro, na fronteira ao sul. O Drácula de verdade nasceu em 1431 na Transilvânia, na cidade fortificada alemã Schassburg (Sighisoara, na Romênia). Um dos burgos saxônicos mais encantadores, certamente o mais medieval, Schassburg está localizada cerca de quarenta quilômetros ao sul de Bistrita. Esse castelo fica no local estratégico que domina o vale do rio Tirnava. É circundado por finas muralhas de defesa em pedras e tijolos, de novecentos metros de comprimento, e quatorze torres – as na muralha, cada uma delas com o nome da guilda que a custeou- as dos alfaiates, joalheiros, peleteiros, açougueiros, ourives, ferreiros, barbeiros, cordoeiros. Com suas ruas estreitas, tortuosas e de paralelepípedos, suas escadas ligando a famosa torre do relógio às torres mais altas na crista da colina [...] (MCNALLY, FLORESCU, 1995, p.25).

Stoker, ao escrever o seu romance, fez um minucioso trabalho histórico ao dar vida ao conde romeno guardando alguns elementos que se assemelham com a figura histórica. Sua história é ambientada na Transilvânia, local esse que abriga na realidade o castelo de Vlad, príncipe da Valáquia. Na ficção o castelo se localiza a nordeste. A descrição do castelo histórico que contava com uma verdadeira fortaleza com presença de várias torres diz muito sobre a época hostil do século XV, e também justifica o caráter sanguinário do príncipe da Valáquia ao ser descrito como empalador. Era um período de constantes guerras e invasões. Transilvânia ficava em uma região que era propícia a invasões constantes do Império Turco e a morada do Drácula histórico era um lugar estratégico que por meio das íngremes torres podia avistar o perigo iminente que estava a caminho. Para combater os possíveis inimigos a altura Vlad recorria a métodos e estratégias cruéis, sendo a preferida o empalamento: “Muitas cenas cruéis ocorreram na sala do trono do palácio de Drácula em Tirgoviste. Algumas das vítimas de mais sorte escaparam da estaca pela adulação servil, por confissões e auto recriminações” (MCNALLY; FLORESCU, 1995, p.48).

Palco de crueldade, o castelo de Vlad Tepes abrigou uma coleção de atrocidades contra inimigos em potencial. Alguns não tinham como escapar do seu destino fatal, outros

com um pouco mais de sorte negociava as suas vidas em troca de bajulações e subserviência, como o episódio ocorrido por volta de 1458. Na ocasião, Drácula estava recepcionando Benedict de Boithor, que tinha ido negociar uma aliança com o governo da Hungria. A conversa fluía normalmente, até que em um dado momento Drácula ordena que fosse trazida a sua lança dourada, arma esta que ele realizava as suas sessões de empalamento. O convidado amedrontado pelo seu fim que se aproxima começa a bajulá-lo com o intuito de negociar a sua vida, como nessa passagem: “Meu Senhor, se eu for responsável por alguma coisa que exija a morte como reparo, fazei como vos agradar, por que sois o melhor juiz...” (MCNALLY; FLORESCU, 1995, p. 49). Drácula teria adorado a maneira subserviente que seu convidado agiu e poupou a sua vida. Já com outros convidados, Drácula não se comportou como um bom anfitrião. Havia um verdadeiro ritual para suas vítimas serem empaladas:

Os crimes de Drácula, os refinamentos de sua crueldade, merecem um capítulo só para eles. O empalamento, que não era um novo método de tortura, foi de fato seu meio favorito de infligir a morte. Um cavalo forte era habitualmente atado a cada uma das pernas da vítima, enquanto a estaca era cuidadosamente introduzida de modo a não produzir morte instantânea. Às vezes Drácula dava instruções especiais aos torturadores para evitar que farpas produzissem imediatamente feridas na vítima. Essa morte rápida teria impedido o prazer que ele obtinha vendo a agonia dos condenados por mais tempo. Essa tortura durava às vezes muitas horas, às vezes muitos dias. Havia inúmeras formas de empalhamento que dependiam da idade, da importância e do sexo da vítima (MCNALLY; FLORESCU, 1995, p. 50).

Esse caráter de governante cruel entrou para a história de Vlad Tepes e talvez seja o aspecto que mais fascinou Stoker para a construção do vampiro finissecular, penetrando os anais da literatura universal como um dos maiores ícones do gótico que, sob o signo da flanação espalhou a sua mensagem de morte e prazer.

3.3 A criatura da noite e seu universo sanguíneo

Dois elementos são imprescindíveis para a compreensão do mito moderno do vampiro: a dualidade que exercita e a transgressão, visto que, como monstro morto-vivo, escolhe como *locus* de atuação o *entrefronteiras*¹⁶, lugar esse contagiado pela autonomia, no

¹⁶ **Entre-fronteiras** - Metaforicamente *locus* que habita o monstro. O ser que vive nesse espaço intermedia vida e morte, prazer e dor. Não experimenta a sua vivência na fronteira e sim no meio dela. Por isso, torna-se uma figura perigosa ao dominar os intervalos de tempo, espaços e estados biológicos, que de acordo com Cohen (2010, p.31): “O horizonte no qual os monstros moram pode muito bem ser imaginado como a margem visível do próprio círculo hermenêutico: o monstruoso oferece uma fuga de seu hermético caminho, um convite a explorar novas espirais, novos e interconectados métodos de perceber o mundo”. Assim, o entre-fronteiras

qual é inexistente ordens ou ritos sociais. O habitat do vampiro é a margem, o meio do caminho. Não é só a vida ou apenas a morte, ou ainda prazer ou dor, são ambos, tornando-se assim uma amálgama, constituindo-se a personificação do paradoxo e a incorporação da ansiedade da época no qual está inscrito:

O vampiro é, sob todos os aspectos, nesse começo de manifestação literária, o objeto que leva à perversão, à transgressão da moral social. Sempre associado á beleza e á promessa de prazer, ele é a personificação de nossas possíveis sublimações da morte física, burlando a natureza mortal do ser humano (RICE, 2013, p. 5).

Como ser de fronteira, o vampiro metaforiza a perversão, a subversão de regras impostas pelo *status quo* que, ligado a uma beleza corruptora, sucumbe suas vítimas a um estado intermediário entre vida e morte. Assim, reeditando o programa dos românticos, o vampiro concretiza através da sedução e beleza a tragédia humana, trazendo a reflexão sobre a efemeridade da vida diante da morte:

A temática da morte, do sobrenatural, aliada a uma certa morbidez, encontrou aí sua melhor personificação, pois o romantismo, com seu clima de decadência e depressão, encontra no mito seu *Locus Amoenus*. O vampiro será a encarnação do homem sedutor, imoral e perverso que fascinará a todos e fatalmente os levará à desgraça (RICE, 2013, p. 5).

O culto da morte, sobrenatural e decadência tão apreciado pelos românticos encontram no vampiro um veículo para a propagação de seus ideais, a figura transgressora adotando uma postura dual de homem sedutor e perversidade sucumbe todos que atravessam o seu caminho à ruína. Sobre esse fato, Mario Praz retifica que atrelado à persona do vampiro há a beleza corruptora e o ideal fatal romântico:

Para os românticos, a beleza recebe realce mesmo daquelas coisas que parecem contradizê-la: coisas horrendas; é beleza tanto mais apreciada quanto mais triste e dolente. [...] a descoberta do horror como fonte de deleite e de beleza terminou por agir sobre o conceito de beleza: o horrível, na categoria do belo, terminou por se tornar um dos elementos próprios do belo: do belamente horrível se passou, em graus insensíveis, ao horrivelmente belo. Eles disseminam em volta a maldição que pesa sobre seus destinos, arrastam como um vendaval quem tem a desgraça de topar com eles. O relacionamento deles com a amada é o de um pesadelo demoníaco com a sua vítima (PRAZ, 1996, p. 87).

representa um lugar que vive o monstro e atuação, levando suas vítimas à experimentações em seu círculo hermenêutico.

A beleza corruptora foi um ideal romântico a ser atingido que seria revisitado pelos góticos e decadente. Assim, ficou estabelecida que o modelo supremo desse tipo de beleza era Medusa (PRAZ, 1996, p 45). O mito grego de uma beleza corruptora, uma mulher transformada em um monstro horrível com serpentes no lugar de cabelos, presas de bronze e asas de ouro, mas que através de seu olhar sedutor e petrificador transformava suas vítimas em pedras. Essa é a imagem transmitida pela corrupção da beleza, do mal, e do horrível. Há um misterioso fascínio por uma beleza que culminará num desfecho trágico para quem admira. Assim, como os guerreiros gregos que sabiam que teriam que exterminar esse monstro, mas que ao olharem para o objeto profano sentiam uma ambiguidade tão grande de sentimentos que acabavam sendo destruídos.

Isso nos demonstra a dualidade presente na constituição do monstro, um ser de fronteira que vai mediar dois domínios contrastantes vida e morte, prazer e dor. Assim como Medusa, o vampiro estabelece através da sua beleza corruptora uma apaixonada admiração que levará suas vítimas a tragédia. Representa não um tipo de beleza clássica que provoca sentimentos esperados na sociedade normativa, ao contrário, é uma beleza do horrível orquestrado artificialmente e conclamando suas vítimas ao universo dual aberto a experimentações degradantes da perversão, de vida e morte.

Segundo Praz (1996, p. 87), outro elemento pertinente que se adere com perfeição à beleza corruptora do vampiro é o ideal fatal romântico, que assumindo uma beleza degradante seduz suas vítimas, levando-as a destruição.

É notável que o vampiro se levanta da morte e invade o mundo dos vivos espalhando transgressão. Volta à vida inversamente com o intuito de destituir laços e instituições, mas acima de tudo vem pra confundir limites e borrar domínios propagando a sua mensagem apocalíptica dos fins do tempo. Em suas mãos, tudo que é religiosamente organizado pela sociedade de controle será confundido e construído artificialmente garantindo o paradoxo que ele mesmo personifica.

A ameaça que o vampiro empreende sobre os domínios sociais pode ser mais visivelmente diagnosticada através do sexo, visto que, é inegável a sexualidade exacerbada do vampiro. Um ser que não vive mais sob os ditames da prescrição que por meio do sexo sem amarras reguladoras exercita o seu gozo pleno:

O vampiro é um morto reanimado; ele não é uma criatura do passado, mas sim do presente, passeando incólume entre suas prováveis vítimas; o

vampiro não ataca simplesmente visando o sangue, pois há a presença de um elemento erótico entre ele e sua vítima e os elementos eróticos ou libertinos ganham mais destaque na narrativa do que a necessidade de sangue (SILVA; SILVA, 2010, p.14).

A criatura morta-viva obtém a sua satisfação sexual por meio dos fluídos corporais dos vivos em especial o sangue. Tal fluído almejado pelo vampiro não é apenas a sua fonte de alimentação, mas veículo de gozo, pois, em um único ataque é possível se alimentar e praticar sexo, atendendo aí as duas funções primordiais da necessidade humana. Dessa forma, estabelece uma relação erótica com sua vítima. A parte passiva concede o fluído vital, que se torna criação do vampiro que a mordeu. Nesta leitura o vampiro detentor do líquido escarlate representa o genitor e amante de sua vítima, estabelecendo uma relação imprecisa entre ambos inerentes a subversão corporal que provoca.

Vampiro e sangue, dois elementos intrinsecamente relacionados que em sintonia promovem a dissolução de paradigmas e regras impostas pelo *status quo*. Esse morto-vivo que não vive mais sob a tutela social necessita desesperadamente saciar a sua sede irrefreável de sangue (SILVA, 2011, p.9-40). No entanto, esse elemento que tanto almeja é símbolo sagrado pela sociedade dos vivos, possui assim um lugar de destaque na normatização social. Então, o vampiro para obter o que mais deseja e como ser demiúrgico que é subverte toda a funcionalidade sanguínea e se apossa desse elemento escarlate tão cobiçado, transformando-o em veículo de puro gozo. Vampiro e sangue são elementos tão duais quanto à fenda erguida na fronteira trazendo revelação e a mensagem apocalíptica da ruína

O vampiro, criatura que corporifica culturalmente o lado obscuro do ser humano, remete às dimensões desconhecidas entre vida e morte, desejo e medo. Assim, subversor por natureza, garante a manifestação ambígua de seu corpo cultural. Como força transgressora a criatura surgirá em contextos finiseculares por ser um período em que ideologias estão em transição para ceder espaço a outras (SILVA, 2011, p.2). Dessa forma, o vampiro se coloca como a incorporação da modernidade transitória vivenciada pelo homem de fim de século, cuja falta de certezas o leva a desenvolver uma postura cética em relação ao mundo, restando apenas à busca por sensações e prazer, incluindo aí aquela advinda da corrupção dos valores burgueses (MARX *apud* BERMAN, 1986, p. 15). Não à toa, o vampiro literário tem suas raízes no Romantismo. Como destaca Mario Praz (1996, p. 90) sobre esse ponto, o vampiro sintetizando o romantismo negro do *fin- de- siècle*, propaga destruição à sua volta, que se transfigurando de homem sedutor suga o líquido vital de suas vítimas e as destroem. Nesse elo entre o modelo romântico e o vampiro, temos o sangue como principal veículo de novas

sensações. É interessante compreendermos que esse líquido rubro torna-se um objeto de grande cobiça para o ser de fronteira não só para satisfazê-lo de suas necessidades mais primitivas, mas também se torna uma forma latente de transgredir a sociedade dos vivos, pois, na sociedade normatizada o sangue ocupa um lugar de destaque e tem função específica de retificação, como podemos conferir:

O sangue simboliza todas as qualidades integrais do fogo e do calor e a vitalidade inerentes ao sol. Com essas qualidades está ligado a tudo o que é belo, nobre, generoso e magnânimo. O sangue também compartilha de algum simbolismo da cor vermelha. O sangue é universalmente considerado o veículo de vida e às vezes é considerado como o princípio da procriação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.98).

Como o fogo, o sangue está sempre relacionado à sacralidade e continuidade, pois, ambos são elementos que carregam o nascimento e perpetuação. Dessa forma, o sangue metaforiza um meio para a existência da vida. Esse elemento inserido no seio prescritivo social terá a função da perpetuação da espécie. Um dispositivo de controle e contenção. Essa função sagrada destinada ao fluído rubro podemos encontrar na lei Mosaica seguida pelos antigos judeus que se encontra no Levítico:

Quanto a qualquer homem da casa de Israel ou algum residente forasteiro que reside no vosso meio, que comer qualquer espécie de sangue, eu certamente porei minha face contra a alma que comer o sangue, e deveras o deceparei dentre seu povo. Pois a alma da carne está no sangue, e eu mesmo o pus para vós sobre o altar para fazer expiação pelas vossas almas, porque é o sangue que faz expiação pela alma. Não deveis comer o sangue de qualquer tipo de carne, porque a alma de todo tipo de carne é seu sangue (LEVÍTICO: 17:10-14).

De acordo com as leis antigas dos judeus, o sangue é revestido de sacralidade e jamais pode ser derramado, pois, assim ele será profanado. O respeito dos judeus pelo líquido escarlate simboliza a aliança com Deus. Além disso, é apregoado que o sangue é o receptáculo da alma, e se for vertido a alma padecerá. A simbologia do sangue se relaciona também com perdão e sacrifício, como aparece no Novo Testamento onde Jesus ressignifica o papel do sangue:

O sangue do sacrifício puro traz nova vida aos que estão morrendo espiritualmente, um simbolismo que criaria alguns interessantes efeitos colaterais no período medieval. Cristo estabeleceu a importância dessa filosofia quando disse: “Se não comerdes da carne do Filho do homem e não beberdes de seu sangue, não tereis a vida em vós. Quem comer da minha carne e beber do meu sangue terá a vida eterna, e eu o ressuscitarei no último

dia. Na Última Ceia, o simbolismo atingiu sua expressão máxima, que viria a marcar a psique de uma era ulterior que interpretaria literalmente muitas prescrições bíblicas. “Tomou do pão e deu graças, e, partindo-o, lhes deu, dizendo: ‘Este é o meu corpo que é entregue por vós: fazei isso em memória de mim’. Do mesmo modo, tomou do cálice, após a ceia, dizendo: ‘Este cálice é o novo testamento em meu sangue, que é derramado vós’ (LEVITÍCO citado por IDRICEANU, BARTLETT, 2007, p.64).

O sangue pode estar inserido como sacrifício e promessa espiritual de vida eterna, o qual, o homem presta homenagem ao sacrifício realizado pelo filho de Deus, que é explicitamente expresso na passagem da Última Ceia em que Cristo aconselha os fiéis em continuar os ritos com o sangue em sua memória e quem respeitá-los terá a recompensa eterna. Podemos perceber nessa passagem que o sangue aqui também é um elemento sagrado e se relaciona intimamente com a alma. Seria então, o sangue uma porção da alma. Algo muito caro que o líder espiritual oferece o próprio líquido como forma de sacrifício como aliança com o homem e Deus. Esse é um claro exemplo do papel de destaque do sangue ao longo da história da humanidade. Ainda neste sentido, como coloca Foucault:

Por muito tempo, o sangue constituiu um elemento importante nos mecanismos do poder, em suas manifestações e rituais. Para uma sociedade onde predominam os sistemas de aliança, a forma política do soberano, a diferenciação em ordens e castas, o valor das linhagens, para uma sociedade em que a fome, as epidemias e as violências tinham a morte iminente, o sangue constituiu um dos valores essenciais [...] (FOUCAULT, 1999, p. 138).

Historicamente, o sangue é um elemento que estabelece alianças e manutenção de poderes contínuos numa sociedade pautada por convencionalismos. Esse líquido escarlate configura a perpetuação de alianças, pois através dele temos o reconhecimento social. Ser aceito socialmente define os hábitos e rituais seguidos. Então, o sangue se constitui um elemento com função social e em muitos contextos forjou sistemas de alianças e poder. No entanto, esse líquido de tão grande valor só poderá ser vertido- ou tê-lo a disposição desde que se siga adequadamente os códigos sociais normatizados pelo meio. Portanto, o sangue sempre está inserido a uma função social, assim como também o sexo:

[...] Sade vincula a análise exaustiva do sexo aos mecanismos exasperados do antigo poder de soberania e aos velhos prestígios inteiramente mantidos do sangue; este corre ao longo de todo prazer- sangue do suplício e do poder absoluto, sangue da casta que se respeita em si mesmo e se derrama, contudo, nos rituais maiores do parricídio e do incesto [...] (FOUCAULT, 1999, p.139).

Sangue e sexo, domínio social institucionalizado e legitimado por contornos uniformizantes constituem elementos vinculados ao poder. Entretanto, se há reversão dessa ordem se transfigura o seu papel e conseqüentemente alcança níveis fronteiriços além do social, ou seja, se por algum motivo ocorre uma dissolução desses valores sociais, modifica-se a função desses elementos, em que ambos são responsáveis por derrubarem barreiras e se transformam em mecanismos de puro gozo. Domínios alegoricamente representativos de um ambiente ilegítimo.

Dessa forma, no momento em que o monstro toma para si este repositório tão caro socialmente, ele inverte o seu valor configurando-o em um instrumento de gozo no seu corpo monstruoso. Nesse contexto, o morto-vivo como ser excludente e que não mais se adequa às normas regulatórias constrói seu próprio universo contaminado de artificialismo, taras e perversões a garantir o seu gozo.

Outro elemento que merece destaque pela hipótese a ser discutida quando da análise de *Drácula* diz respeito à relação do vampiro com o diabo. Isto porque como o vampiro age atraído por incursões sadomasoquistas e diabólicas tendo como arremate o sangue temos uma aliança inversamente construída com o pacto fáustico:

Como o sangue cria poderosos laços, os pactos com as forças sobrenaturais eram assinados com ele. Veremos como, na essência da lenda do vampiro, existe um antigo mito do pacto, surgido ao longo da história em ligação com a imagem do mago, da bruxaria. A história de vampiros desenvolve-se em torno da ligação simbólica entre sangue e vida. Mas esse é o reverso da imortalidade da alma, alcançada durante a Sagrada Comunhão, em que o sangue de Cristo representa a vida eterna e salvação. O vampiro de Polidori, assim como o Conde Drácula e Carmilla, são nossos guias para o mundo infernal e às avessas, no qual as virtudes e os valores são distorcidos e reinterpretados em um código escuro e sinistro (IDRICEANU; BARTLETT, 2007, p. 80).

O sangue estabelece laços poderosos, acordos e alianças. Não é diferente com o vampiro que usará o expediente escarlate, mas de maneira subversiva, o que fatalmente provocará a associação do vampiro com forças diabólicas. Ao apossar de um elemento tão valioso ele transgride o seu valor e reverte as suas funções. Assim, há uma aproximação bem próxima do vampiro e sangue com o diabo, pois, assim como o sangue é revestido de sacralidade também é metaforizado como sobrenatural. Aí temos o sangue como veículo de

gozo, mas também como instrumento de contratação do pacto diabólico. Reforça essa ligação as inúmeras metamorfoses do vampiro em animais considerados baixos:

O vampiro-conde Drácula é uma espécie de figura patriarcal de muito poder. Em muitas religiões, o oposto de Deus, que é o Pai com sua grande barba branca, é Satã, também uma figura paternal e comumente representada com asas imensas e escuras, na forma das de morcego. A ligação entre Drácula e o Demônio, o morcego e o vampiro torna-se clara quando se compreende que no folclore romeno o demônio pode se transformar em um animal ou num pássaro preto. Satã é também noturno. Durante o dia ele permanece quieto no Inferno, como o morcego no seu refúgio; quando o dia acaba, a noite é o seu reinado, tal como o morcego (MCNALLY; FLORESCU, 1995, p. 130).

Revestido de um grande poder demiúrgico o vampiro, e em especial Drácula, se compara a uma figura patriarcal, que se opondo a imagem bondosa de Deus representa uma força paternal transfigurado com asas negras que se assemelha com as asas de um morcego e espalha a sua ruína pelo mundo dos vivos. Fica evidente uma íntima relação de Drácula e Demônio, morcego e vampiro, pois, as inúmeras transformações tanto do diabo quanto do vampiro em animais baixos os aproximam como uma fraternidade sanguínea. Imbuído de um poder ameaçador e sexualmente perverso, Drácula assumindo uma figura de pai primordial transforma todos em criaturas vossas, como profere o monstro vitoriano: “[...] minhas criaturas, para obedecer ao meu comando e operar como meus lacaios quando eu tiver o desejo de me alimentar” (STOKER, 2014, p.271), representando assim, um pai parricida que deseja possuir todas as suas criações. É o pai gerador de criaturas que se transformam em “lacaios” para satisfazê-lo em seus apetites de monstro (BELLEI, 2000, p.37). E assim há um pacto sanguíneo do vampiro com o Diabo, pois ambos desejam sugar a força vital dos vivos. E no que diz respeito ao pacto diabólico temos aí uma relação de inúmeros benefícios entre o contratante e contratado, que através do sangue estabelecem um pacto fáustico. Um contrato assinado com o líquido escarlate será a motivação e objeto de desejo que impulsionará as ações do vampiro pelo mundo espalhando a sua corrupção com sua sede irrefreável por sangue. Portanto, o cerne do vampirismo será o sangue. Em nome desse fluído tão almejado a criatura da noite exercita sua flanação na fronteira passando incólume entre séculos.

4 UM RETRATO DE MONSTROS: ELEMENTOS DECADENTISTAS NO ROMANCE DE BRAM STOKER E OSCAR WILDE

Die Todten reiten schnell!
(Bürger, 1773)

4.1 O decadente na Londres em decadência

A investigação da hipótese da pesquisa sobre a leitura decadentista de *Drácula* a partir do pacto fáustico será conduzida nesta seção através da análise de como a Londres Vitoriana retratada na obra fomenta o surgimento de Dorian Gray e *Drácula* como decadentistas sob a perspectiva da cidade de Londres como a tentadora.

O romance *Drácula* é comumente considerado uma obra gótica, entretanto, como se configura nossa proposta, há elementos decadentes presentes na obra em alinhamento com o manifesto esteticista presente em *O Retrato de Dorian Gray* (1890), do irlandês Oscar Wilde. Esta afirmação permite considerar que, não apenas o romance de Oscar Wilde, mas também o livro de Bram Stoker possa ser considerado representante dessa postura artística.

Influenciado pelas ideias pré-rafaelistas de John Ruskin, Oscar Wilde tornou-se o grande expoente da postura artística decadente. Segundo Laver (1961):

Oscar Wilde é ainda uma figura controvertida. Na Europa continental, permanece a sua reputação tão elevada como sempre foi, e seu nome, depois do de Shakespeare, é provavelmente o mais conhecido da literatura inglesa. Ideias novas em decoração de interiores, derivadas em parte dos pré-rafaelistas e em parte da paixão que Whistler nutria pela “porcelana azul” modificavam o gesto dos homens mais jovens. A influência predominante sobre os estudantes mais sensíveis e cultos era a de Ruskin (LAVÉR, 1961, p.15).

O escritor irlandês nos dias atuais ainda é uma figura lembrada pelo seu talento e caráter polêmico. Por isso, sua relevância estética se transformou tão pertinente quanto William Shakespeare para a literatura inglesa e universal. Inspirado pelas ideias minimalistas de decoração de interiores dos pré-rafaelistas e pelas porcelanas azuis de James Whistler, e pelas ideias de Ruskin, Wilde se transfigura em o mensageiro da atmosfera artificial do movimento. Com a publicação de *O Retrato de Dorian Gray*, Wilde passa a ser enxergado como incorporação de sua personagem fictícia enquanto figura que se destaca por viver intensamente e por colocar em prática o ideário decadente. Cabe ressaltar, que a personagem

representa um tipo de indivíduo que povoa a realidade ficcional. Trata-se de seres cujas matérias de que são feitos e o espaço que circundam suas existências são diferentes da matéria e do espaço do mundo real, entretanto, esses universos tão díspares possuem uma estranha afinidade (BRAIT, 1985, p.10), como podemos diagnosticar entre a personagem Dorian Gray e seu criador Oscar Wilde, pois, apesar de ficar explícito que trata-se de dois seres que vivem em mundos distintos e inerentes a sua condição de existência, ou seja, enquanto que o primeiro exercita a sua existência no universo ficcional, o segundo habita o mundo real, são indivíduos que possuem uma relação íntima, que é justamente na intercessão entre esses mundos tão divergentes que a personagem ganha existência. Sua obra conta a história do esteta Dorian Gray que em nome da beleza eterna realiza uma espécie de pacto fáustico com o seu retrato, levando a pintura a absorver seus delitos, crimes e transgressões, ao mesmo tempo em que sua beleza corruptora é mantida. Vivendo uma existência dual, ele contamina o ambiente disseminando desalento e destruição:

O que o verdadeiro lapso de tempo tem a ver com isso? Apenas as pessoas superficiais que precisam de anos para se livrar de uma emoção. Um homem que é mestre de si mesmo pode liquidar uma mágoa tão facilmente quanto pode inventar um prazer. Não quero estar sob o jugo de minhas emoções. Quero usar, apreciar e dominá-las (WILDE, 2012, p.71).

Nesse excerto, Dorian profere o ideal de ruína que exercita, pois, para espanto de seu amigo Basil Hallward um dia após a morte de Sybil Vane, ele já se encontra recomposto e parece ter superado a perda da amada que de acordo com a sua filosofia de vida que almeja seguir diz que um sentimento deve ser sentido, dar prazer mas precisa ser dominado e nunca sucumbir a ele, o que demonstra a intenção do esteta em contaminar o ambiente de desalento, visto que o cerne do movimento decadente se estabelece por meio do tédio, sadismo e valorização exaltada de desejos (LEVIN, 1996, P.26).

Essa mesma atmosfera de ruína podemos encontrar em *Drácula*, que traz a história do monstro decadente que espalha a ruína nas ruas de Londres.

Como supracitado no capítulo anterior, há alguns elementos decadentistas presente em *Drácula* que merecem destaque, como por exemplo, o uso da linguagem ornamentada e a utilização da mimese e simulacro:

Na biblioteca encontrei, para meu grande prazer, uma vasta quantidade de livros ingleses, prateleiras repletas deles, e volumes encadernados de revistas e jornais. Uma mesa no centro estava coberta com revistas e jornais ingleses, embora nenhum fosse recente. Os livros eram dos mais variados tipos: história, geografia, política, economia política, botânica, geologia, direito, todos eles relacionados com a Inglaterra e com a vida, os costumes e o modo

de vida dos ingleses. Havia muitos livros de referência como o Guia de Londres, os livros “vermelho” e “azul”, o Almanaque Whitaker, os inventários do exército e da marinha e um que, de certo modo, alegrou meu coração ao encontra-lo, a relação de advogados da Inglaterra. Enquanto eu estava olhando os livros, a porta se abriu e o Conde entrou. Saudou-me de um modo cordial... Em seguida, disse: “Fico satisfeito de que tenha encontrado este lugar, pois estou certo de que aqui há muitas coisas que vão interessá-lo. Estes compêndios têm sido bons amigos para mim, e por muitos anos, desde que tive a idéia de me mudar para Londres, têm me proporcionado muitas e muitas horas de prazer. Através da sua leitura vim a descobrir a sua grande Inglaterra, e conhece-la é amá-la (STOKER, 2014, p. 32).

Nesse excerto podemos perceber a surpresa de Harker ao descobrir a vasta biblioteca de Drácula composta de uma incontável coleção de obras inglesas. O próprio conde afirma a sua satisfação em deparar Harker no seu recinto sagrado. Nesse sentido, os livros sobre a Inglaterra e o modo de vida britânico representam uma forma de *mimesis* e simulacro para o ser decadente, pois, nos dizeres de Drácula: “Estes compêndios têm sido bons amigos para mim, e por muitos anos” (STOKER, 2014, p. 32). Assim, através dos saberes presentes nos livros, Drácula utiliza o expediente do simulacro no momento que se muda para Londres. Para transgredir a sociedade vitoriana precisa conhecer o cerne da mesma, que metamorfoseando como um vitoriano espalha a sua ruína, deixando aí a sua mensagem apocalíptica.

Para a (re) construção do ser inscrito na artificialidade e simulacro, a linguagem ornamentada aliada a um modelo intelectual que guiará essas incursões, Mucci nos assevera:

Estética do artifício ou culto do simulacro: eis uma definição possível do Decadentismo, que cultivou, acima de tudo, o raro, o requinte, o antinatural, como consequência imediata de sua filiação a Baudelaire... Relação do signo com o real, a mimeses, pela ambiguidade do que evoca, torna espinhosa sua recepção estética. Palavra grega, que significa “imitação”, *mimesis* tem o mesmo radical do verbo *miméomai*, podendo ser traduzida como “repetição criadora” (MUCCI, 1990, p. 59).

A estética decadente utiliza a imitação ao metaforizar uma série de elementos para representar o real, como concretizado por Drácula. Lançando mão da sua vasta coleção intelectual, ele estabelece uma imitação criadora para experimentar na prática todo o conhecimento que adquiriu e dessa forma, espalha o artifício e ruína. Esse mesmo aspecto se pode encontrar em *O Retrato de Dorian Gray*:

Dorian costumava ler este fantástico capítulo repetidamente e o capítulo imediatamente seguinte, no qual o herói descreve as curiosas tapeçarias que lhe haviam tecido pelos desígnios de Gustave Moreau, e nos quais eram retratados as formas terríveis e belas daqueles que o Vício, o Sangue e o

Cansaço tinham tornado monstros ou loucos: Filippo, Duque de Milão, que esfolou sua esposa e pintou seus lábios com um veneno escarlate; Pietro Barbi, o Veneziano, conhecido como Paulo, o Segundo, que buscou em sua vaidade assumir o título de Formoso, e cuja tiara, avaliada em duzentos mil florins, foi adquirida ao preço de um terrível pecado...Havia uma horrível fascinação em todos eles. Ele os via à noite e perturbavam sua imaginação durante o dia. O Renascimento conhecia estranhas maneiras de envenenar. Dorian foi envenenado por um livro [...] (WILDE, 2012, p. 96-97).

Assim como Drácula utiliza por meio dos livros a mimeses que o guiará na errância, também Dorian é seduzido pelo livro *Des Esseintes*, de Huysmans, que diante do arcabouço teórico da atmosfera decadente presente na obra, a recria conforme suas necessidades artificiais e vivencia a sua representação alegórica na realidade.

Portanto, o simulacro empreendido no culto artificial de Drácula, estabelece uma reflexão da realidade, pois, ao adotar alegorias e imitações antinaturais injeta nas ruas de Londres a sua transgressão.

Fica evidente também no romance de Stoker o paradoxo entre poder aristocrático e poder burguês:

Saí com o grupo para fazer a busca com a mente tranquila, pois acho que nunca vi Mina tão forte e tão bem. Estou muito contente que ela tenha concordado em manter-se afastada, deixando que nós, os homens, façamos o trabalho... O professor avançou, e pondo a mão em seu ombro, disse no seu modo grave e bondoso, “Amigo John, não tenha medo. Estamos tentando cumprir o nosso dever neste caso tão triste e terrível, e só podemos fazer aquilo que julgamos melhor” (STOKER, 2014, p. 187).

O grupo vitoriano liderado por Van Helsing tem a função de combater o mal que ameaça a sociedade. Drácula, um boiardo oriundo de terras longínquas, representa um poder retrógrado diante das inovações da burguesia. Interessante observarmos que o grupo justiceiro é composto por todas as classes no poder no período vitoriano. Assim, o professor Van Helsing e o médico Seward são representantes do poder científico, Jonathan Harker é o poder jurídico e Lord Godalming e Arthur Holmwood o poder econômico, e todos constituem a Sociedade Vitoriana, que sintetizando um dever coletivo empreendido pela classe média e aristocracia resolvem exterminar uma força aristocrática que teima em subverter a nova ordem imposta.

Dessa forma, Drácula luta bravamente até ser exterminado por esse poder. Assim, os decadentes motivados por um receio enorme de serem massacrados pela burguesia estabelecem a estética decadente:

Assistindo à derrocada da aristocracia, com medo da burguesia vitoriosa e da turbamulta de proletários emergente, o decadentista correu para dentro de si mesmo e construiu uma nova e elevada torre de marfim, quase sem janelas para o exterior- que ele abominava-, mas com inúmeras brechas para o seu interior. O egotismo aristocrático, “o subjetivismo extremo das elites”, fez com que esse homem finisse vivendo de si para si, mergulhado em reminiscências, elaborando sonhos, transfigurando pesadelos, arquitetando um mundo à sua imagem e semelhança (MUCCI, 1990, p. 48).

Diante da nova ordem burguesa imposta que anseia substituir antigas ideias por novas, os decadentes constroem uma nova perspectiva que, concomitantemente, preserva os antigos costumes aristocráticos e convida à intensificação da subjetividade, pois, quanto mais se isolam em seus próprios devaneios e perversões, mais estabelecem o seu protesto velado transmitindo a atmosfera transgressora contra a grande massa burguesa prescritiva, como podemos observar:

O culto aos sentidos tinha frequentemente sido, e com muita justiça, desprezado pelos homens que, sentindo um instinto natural de terror sobre paixões e sensações, pareciam mais fortes que nós mesmos, nós que conscientemente nos compartilhamos com as formas menos organizadas de existência. Mas parecia a Dorian Gray que a verdadeira natureza dos sentidos nunca fora compreendida e que eles permaneciam selvagens e animais somente porque o mundo buscava submetê-los pela fome ou matá-los pela dor, ao invés de tentar fazê-los elementos de uma nova espiritualidade... Era a criação de mundos como aqueles que pareciam ser para Dorian Gray o verdadeiro (WILDE, 2012, p.87).

Inspirado na filosofia pessimista de Charles Baudelaire, a postura decadente do século XIX procurou abdicar do mundo utilitário e se entregar a construção de um universo artificial contaminado de degenerescência capaz de suprir suas necessidades através do culto ao corpo:

A aceitação da ideia de decadência como estilo diretamente relacionado com a obra de Baudelaire foi muito estimulada pelo artigo de Bourget, publicado pela primeira vez na *Nouvelle Revue* (1881). Nesse seu estudo chamado “*Théorie de la décadence*”, Bourget discute a tópica decadentista com base nos poemas de Baudelaire, ressaltando-a em termos de rejeição das hierarquias, unidades e restrições impostas pela tradição clássica. Depois de ter detectado a emergência desse estilo, ao contrário dos críticos da época, Bourget considera válida a literatura decadente. Mesmo aceitando a noção de que a decadência constitui uma crise de ordem espiritual, uma “doença social”, ele vê na literatura sinais positivos dessa crise... Bourget acredita que a reação pessimista se resumiria na solidão e nas neuroses, uma resposta à tristeza na qual o artista revela sua vontade de escapar da realidade (LEVIN, 1996, p. 29).

Através do pessimismo e de ruína inaugurado por Baudelaire, Paul Bourget publica um ensaio sobre a postura decadente elencando o cerne que impulsionava o movimento de efervescência finissecular. Assim, a primeira coisa a se notar é o abandono por tudo quanto é regido pela normatividade, sintetizando claramente um protesto velado contra instituições que promovem a exploração social e sexual do indivíduo. Posteriormente, Bourget detecta que todo o pessimismo e escapismo por essa sociedade utilitária ocasiona uma enfermidade social. Para a cura da doença só há um antídoto: entregar-se ao espírito decadente e se realizar com o culto ao corpo em intensos estados artificiais contaminado por neuroses e degenerescências. De acordo com Mucci, o escapismo tão almejado pelos decadentes representa um estilo de vida para a prática da criação de novas realidades:

Exilado em sua torre de sonhos, o decadentista, paradoxalmente sofre do *horror vacui*, abomina a solidão de que não pode fugir, povoa, então, de objetos essa solidão, usando o artifício de criar companhias para si mesmo, feitas à sua imagem e semelhança. Colecionar coisas, cercar-se de objetos, parece ser próprio do ser solitário, insulado, que se constrói uma fortaleza, fictícia sem dúvida, mas que lhe dá segurança e afeto [...] (MUCCI, 1994, p. 65).

Drácula possui capacidade inata ao escapismo e solidão, o que o vincula ao culto estético wildeano do não natural:

Fico satisfeito que ela seja antiga e grande. Eu mesmo sou de uma família antiga, e viver numa casa nova me mataria. Uma casa não pode se tornar habitável em apenas um dia, e depois de tudo pronto, uns poucos dias se transformam em séculos. Alegro-me também que haja uma capela dos velhos tempos. Nós, nobres da Transilvânia, não gostamos de pensar que os nossos ossos possam repousar entre os mortos comuns. Eu não busco alegria, nem júbilo, nem a voluptuosidade brilhante do sol abundante e das águas cristalinas que agradam às pessoas jovens e felizes. Eu não sou mais jovem, e meu coração, já cansado por anos de luto pelos mortos, não está mais em sintonia com a alegria (STOKER, 2014, p. 34).

Nessa passagem, retirada do romance *Drácula*, podemos perceber a inferência ao culto decadente e ao escapismo. Na fala do vampiro sobre a nova propriedade que está adquirindo em Londres fica claro o seu discurso de ruína, pois, defende com veemência a ideia de um lugar como moradia repleta de signos artificiais que metaforizam o escapismo que deseja vivenciar, a ponto de se dizer horrorizado com habitações novas, mas precisa levar o tempo necessário para ser ornamentado com objetos minimalistas que simbolizem esse

estado de ruína. Para o conde, uma residência não fica pronta logo de imediato. Aqui fica claro o espaço antigo assemelhando com um castelo gótico sintetizando desolação e solidão, remetendo ao seu estilo de vida.

Essa mesma abdicação em favor de um mundo não natural e solitário podemos conferir no romance *O Retrato de Dorian Gray*:

Assim que a porta se fechou, Dorian guardou a chave em seu bolso e olhou ao redor da sala. Seu olho deteve-se em um grande cobertor de cetim púrpura pesadamente bordado de ouro, uma esplêndida peça veneziana do final do século 17 que seu tio descobrira em um convento perto de Bolonha. Sim, aquilo serviria para embrulhar a coisa. Agora, deveria esconder algo que tinha a corrupção dele próprio, pior que a própria corrupção da morte-algo que daria luz a horrores e, mesmo assim, nunca morreria. O que o verme era para o cadáver, seus pecados seriam para a imagem pintada sobre a tela. Elas embotariam sua beleza e corroeriam sua graça. Elas a poluiriam, a tornariam vergonhosa. E, ainda assim, a coisa viveria. Seja sempre viva (WILDE, 2012, p.78).

Nesse excerto, Dorian assustado com a denúncia de seus atos vis que surge no seu auto retrato e incomodado com o fato de que o pintor Basil Hallward deseja o expor, resolve ocultá-lo da vista de todos. Então, leva o seu retrato para uma sala reservada e cobre a pintura com um cetim púrpura com bordados de ouro. Aqui, metaforicamente a ocultação é de si mesmo, pois cercando em sua solidão de objetos que só pra ele tem algum sentido, está na verdade mergulhando em um desalento fantasmagórico do universo artificial. Portanto, em ambos os romances temos o ideário decadente e a fuga, que, reverenciando o desalento e solidão que lhe acomete, transforma o seu corpo em manifestação criada, sinestésica e artística. Assim, Dorian Gray e Drácula vivem em um mundo individual criado como forma de escapar de um mundo que os repelem, fato este intrinsecamente relacionado com a constituição do monstro, que segundo Cohen “... são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-lo em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso [...]” (COHEN, 2011, p. 30). O monstro vampírico Drácula, para tentar fugir dessa sistematização social que insiste em adequá-lo como ser uno e promover a abdicação do ser duo, sente um mal-estar enorme por essa sociedade que detesta, e constrói o seu universo fictício figurando em nevroses e estados sinestésicos como forma de realização de seu gozo: “Em vez de usar o mundo exterior como parâmetro para a produção estética, o escritor prefere retirar de seu próprio imaginário os termos a serem recriados estilisticamente. Serão os sonhos, os paraísos, o vinho e as drogas [...]” (LEVIN, 2011, p.34).

Destarte, o monstro se reconhecendo como um constructo corporal e dual não permite se classificar por se encontrar num universo paralelo e autônomo repleto de estados sinestésicos e dicotômicos a assegurarem o seu prazer pelo sexo. Aquém da sociedade, a criatura constrói suas próprias linhas fronteiriças e ergue o seu paraíso vinculado a sonhos, devaneios e simbolizações oníricas. Assim, a artificialidade é estabelecida, por sensações, e estas são possíveis pelo sangue como principal condutor do prazer que ocorrerá no corpo bifurcado, no qual o gozo se realizará nesse espaço ilegítimo sem amarras reguladoras nos termos colocados por Foucault:

Sociedade de sangue- ia dizer de ‘sanguinidade’: honra da guerra e medo das fomes, triunfos da morte, soberano com gládio, verdugo e suplícios, o poder fala através do sangue; este é uma realidade com função simbólica. Quanto a nós, estamos em uma sociedade do ‘sexo’, ou melhor, ‘de sexualidade’: os mecanismos do poder se dirigem ao corpo, à vida, ao que a faz proliferar, ao que reforça a espécie, seu vigor, sua capacidade de dominar, ou sua aptidão para ser utilizado (FOUCAULT, 1999, p. 138).

Ao longo da história universal da humanidade o sangue e o sexo sempre permearam as ações dos indivíduos. Elementos presentes na sociedade disciplinar se prestam a funções utilitárias para manutenção de poder e alianças. O sangue representa o destaque social entre o grupo. Portanto, sexo e sangue estão correlacionados e sempre simbolizará poder.

No entanto, esse líquido de tão grande valor só poderá ser vertido ou tê-lo a disposição desde que se siga adequadamente os códigos sociais normatizados pelo *status quo*. Portanto, o sangue sempre está inserido a uma função social, como também o sexo:

[...] Sade e os primeiros eugenistas são contemporâneos desta passagem da ‘sanguinidade’ para a ‘sexualidade’. Mas enquanto os primeiros sonhos de aperfeiçoamento da espécie deslocam todo o problema do sangue para uma gestão bastante coercitiva do sexo (arte de determinar os bons casamentos, de provocar as fecundidades desejadas, de garantir a saúde e a longevidade das crianças), enquanto a nova ideia de raça tende a esmaecer as particularidades aristocráticas do sangue para voltar-se apenas para os efeitos controláveis do sexo [...] (FOUCAULT, 1999, p.139).

Sangue e sexo, elementos que se prestam à uniformização social e a perpetuação, cabendo à função de geração de indivíduos saudáveis para que a sociedade vitoriana se constitua. Entretanto, se há a reversão dessa ordem se observa a transfiguração do seu papel, e conseqüentemente se alcança níveis fronteiriços além do social. Ou seja, se por algum motivo ocorre uma dissolução desses valores sociais, modifica-se a função desses elementos, em que ambos são responsáveis por derrubarem barreiras e se transformam em mecanismos de puro

gozo. Domínios alegoricamente representativos de um ambiente ilegítimo. Nesse contexto, se insere o vampiro, criatura mítica que ameaça a normatização social por sua busca incessante por sangue e sexo.

Assim, o monstro de Stoker movido pela busca de sensações recorre ao sangue como instrumento de realização do gozo aberto a novas experimentações, surgindo aí o exercício da perversão como uma consequência do culto à artificialidade:

[...] Diante de um mundo artificial e mecânico, o dandismo passa a ter uma conotação positiva, porque encontra expressão em diferentes formas de escapismos [...] O dândi substitui a realidade por sonhos, meditações e alucinações. Suas manifestações aparecem invariavelmente ao lado de forças contrárias, exercidas pela atuação do meio que lhe parece cruel. Ou seja, o dândi age atraído pelo Sadismo ou pelo Satanismo como que se contrapondo ao tédio, á impotência, á esterilidade e á prostração física que o abater, como consequência dos tempos em que ele vive. Nesse sentido, o dandismo chega a ser um sinônimo da transgressão decorrente da artificialidade que o cerca. (LEVIN, 1996, p.39).

Apesar de Drácula ser um típico andarilho atemporal - um *flânerie*¹⁷ - no momento que atravessa a fronteira inversamente e vai se transgredir na Londres Vitoriana, ele se transveste de um dândi e como tal manifestará o espírito decadente, personificando a artificialidade e a perversão. Assim, Drácula - um monstro que vive a sua existência sob o signo da decadência se encontra atraído por novas experimentações e sensações como forma de realização de seu gozo pelo sangue-sexo:

O nevoeiro continua, e nem mesmo o nascer do sol consegue dissipá-lo; sei que já amanheceu, pois sou um marinheiro experiente. Não ousou ir ao porão, não ousou deixar a roda do leme; permaneci a noite toda aqui, no meio da escuridão da noite, eu e a coisa, Ele! Deus, perdoai-me, mas o Imediato estava certo ao se jogar ao mar. Seria melhor morrer como um homem. Morrer como um marinheiro nas águas azuis do mar... Devo, no entanto, frustrar o intento desse demônio ou monstro, pois amarrarei minhas mãos à roda do leme quando minhas forças começarem a me abandonar, e junto com elas também amarrarei aquilo que Ele, a Coisa, não ousa tocar. Nenhum vestígio do enorme cão foi encontrado... (STOKER, 2014, p. 79).

No momento que Drácula viaja na embarcação que o levará ao solo britânico, ele já inicia a criação de seu universo não natural de decadência. Tanto que dizima a tripulação inteira do vapor, pois, sua sede insaciável de sangue e busca de sensações o capacitam a

¹⁷ **Flânerie**- De acordo com Levin (1996, p.47), flânerie é uma figuração do ser artificial, que tranvestido de uma enorme necessidade de se movimentar sem ermo e destituído de qualquer ordem regulatória que o guie, experimenta a sua vivência de maneira autônoma e livre.

assumir a sua identidade de corruptor. Como possui uma sexualidade ambígua esses ataques também se ligam ao componente sexual. Quadro semelhante a esse pode ser visto em Dorian Gray:

Havia metáforas tão monstruosas quanto orquídeas e tão más quanto todas as cores. A vida dos sentidos era descrita em termos de filosofia mística. Mal se podia saber, às vezes, se se lia sobre o êxtase espiritual de algum santo medieval ou sobre as mórbidas confissões de um pecador contemporâneo. A simples cadência das palavras, a sutil monotonia de sua música, tão cheia quanto estava de complexos refrões e movimentos elaboradamente repetidos, produzia na mente do rapaz, enquanto ele passava de capítulo em capítulo, uma forma de delírio, uma doença de sonho, que o fazia desligado do dia que caía e das sombras se arrastando (WILDE, 2012, p.83).

Dorian também se sente atraído pelo universo decadente, pois, uma simples leitura sobre o tema já provoca nele um estado de delírio e nevrose. Além disso, ao descrever sobre a orquídea, está na verdade defendendo a filosofia do sexo sem amarras, já que esse tipo de flor simboliza sexualidade exacerbada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 724).

Nesse sentido, o sadismo e o satanismo guiarão suas incursões ao artifício, se apropriando da ideia baudelairiana da arte pela arte, promovendo em seu corpo todas as possibilidades artísticas por meio do sexo.

Em relação às novas experimentações de Drácula através do sadismo, encontramos uma recorrência desse estilo de vida com as histórias registradas por Marquês de Sade, no qual, figura o escapismo como forma de manifestação de outra realidade (MORAES, 2011, p. 43). Ao descrever as *120 journées de Sodome* (SADE, 2006), o marquês constrói Silling, o castelo onde ocorrerá a jornada:

Já está na hora de fazer aqui, para o leitor, uma descrição do famoso templo destinado a tantos sacrifícios luxuriosos durante os quatro meses previstos. Nela verá com que cuidado escolheram um retiro afastado e solitário, como se o silêncio, o distanciamento e a tranquilidade fossem os poderosos veículos da libertinagem e como se tudo o que, por essas qualidades, incute um terror religioso aos sentidos devesse obviamente revestir a luxúria com mais um encanto (SADE, 2006, p. 49).

Sade nos apresenta o espaço onde ocorrerão por 120 dias as incursões luxuriosas. Trata-se do castelo de Silling, um local distante que comparado a um templo religioso e a um retiro espiritual promoverá a realização do gozo sem amarras sociais. A escolha do espaço pelos libertinos não foi aleatoriamente, pois, é um lugar afastado e distante onde impera a calma, elementos estes primordiais para a libertinagem.

Esse distanciamento e isolamento com o resto do mundo por 4 meses possui também uma intrincada relação com a transgressão. Além de o afastamento ser veículo para o gozo representa uma forma de transgressão social, visto que, Sade ao construir uma narrativa repleta de escapismo e instauração de um universo autônomo está na verdade trazendo um discurso transgressor, já que esse isolamento no castelo de Silling constrói regras próprias distintas e instaura um poder libertino. Fica explícito a substituição dos valores da normatividade pelos ideias libertinos representando aí nessa jornada de pelo menos 120 dias o descontentamento pela sociedade e uma nova possibilidade de vivência através da transgressão.

Por sua vez, para que os participantes cheguem a seu destino, é preciso vencer obstáculos como, por exemplo: transpor precipícios, penhascos e enfrentar intempéries naturais com tempestades de neve, e no momento que se atravessa uma ponte de madeira esta é destruída, instaurando o isolamento com o resto do mundo. Logo, é assintomático a construção de um ambiente artificial a um mundo onírico que possibilita o pleno gozo através de práticas sadistas:

Elas sussurravam, e então todas as três riram, uma risada musical e ressoante, mas tão áspera como se aquele som não pudesse ter se originado da suavidade de lábios humanos. Uma delas disse, “Vamos! Você primeiro; nós a seguiremos. Você tem o direito de começar”. A outra completou, “Ele é jovem. Haverá beijos suficientes para todas nós [...] Bem, eu lhes prometo que quando tiver terminado com ele, vocês poderão beijá-lo à vontade (STOKER, 2014, p. 44).

Há aqui a predileção do decadente Drácula pelo sadismo, pois, suas três irmãs-amantes realizam o seu desejo sadista, pois como monstros vampíricos a busca pelo sangue do homem vitoriano é insaciável. Entretanto, Drácula as surpreende sentenciando que ele tem prioridade no corpo de seu convidado, ficando clara a ambiguidade quando diz que assim que ele terminar com Harker, elas podem beijá-lo à vontade.

A descrição de Sade aproxima-se com a figura do monstro de Stoker, uma vez que as experiências sexuais de Jonathan Harker ocorrem por meio do isolamento com o resto do mundo quando este se encontra no castelo do vampiro, um lócus não natural ligado ao universo do sonho e promovedor do gozo. Assim como os libertinos sadianos que se isolam socialmente para garantir o prazer instaurando um poder inerente aos seus objetivos libertinos, Drácula também se isola e se distancia, criando regras próprias e revestido de um poder

monstruoso impõe regras que garanta o gozo mantendo a sua vítima Jonathan Harker aprisionado.

Outro fato que merece destaque é o fato de Drácula ter uma predileção pelo satanismo como forma de obtenção do prazer, pois, metamorfoseando um pacto fáustico, ele estabelece uma relação de inúmeros benefícios como o contratado, em que o sangue simboliza o “conceder”, a entrega do contratante ao contrato, de algo mais caro, pois o sangue é vida (COUSTÉ, 1996, p, 78), e dessa forma, Drácula de posse de um fluído humano de grande pertinência vai exercitando o espírito decadente como Dorian Gray, atravessando incólumes as fronteiras.

Dessa forma, o Decadentismo surge como uma nova possibilidade de atuação e se apresenta como uma postura artística que vaticina um mundo em ruínas, trazendo a tônica do desalento por um ambiente em perfeito caos (LEVIN, 1996, p. 36). Por conseguinte, inverte o natural pelo artificial, configurando em nevroses e estados sinestésicos como forma de obtenção de prazer por perversões. Destarte, inaugura pólos divergentes que se tocam o que permite a construção do belo artificialmente como forma de dar algum sentido à existência, já que segundo Baudelaire (BAUDELAIRE *apud* LEVIN, 1996, p.39), “o mal é inerente à humanidade, logo como solução a esse zeitgeist apocalíptico é a construção do belo”, como podemos conferir na própria fala do conde Drácula o seu desejo de propagar a decadência: “Estou ansioso para ir para as ruas repletas de gente de Londres, ver-me no meio do turbilhão da humanidade, compartilhar de sua vida, suas transformações, sua morte.” (STOKER, 2013, p.14). Nessa passagem podemos observar como o vampiro tem a sua intensão clara em levar ruína para a capital inglesa como nos assevera Martins (1997, p. 291-298):

[...] sendo Drácula um vampiro, suas palavras partilhar de sua vida... de sua morte... assumem um sentido claramente duplo, pois ele quer não apenas partilhar, mas também ser o predador em meio a esse novo rebanho. Ademais, a grande cidade seria o “terreno de caça” ideal: a anonimidade do indivíduo na grande cidade seria a proteção para o Conde.

Drácula quer tomar posse da vida e da morte no ambiente vitoriano, ou seja, deseja levar a mensagem da ruína sem ser descoberto, e a própria cidade de Londres já alinha com os seus anseios, pois, ela é o próprio exemplo da decadência.

Mais adiante, no momento em que o monstro já se encontra em Londres, logo inicia a construção de seu paraíso artificial:

Quando cheguei à entrada do cemitério, pude ver que havia uma forma comprida e negra inclinada sobre o vulto branco de Lucy. “Lucy! Lucy!”, gritei, horrorizada. Ela não se mexeu, mas, por trás dela, dois olhos ardentes e vermelhos me olharam. Corri, mas, durante algum tempo, perdi Lucy de vista, oculta pela igreja. Quando cheguei junto dela, achei-a sozinha. Estava ainda dormindo, respirando com dificuldade, e levou ambas as mãos ao pescoço, como que para fechar a gola. Atirei meu xale sobre seu ombro e o prendi com um alfinete. Mas parece que fui desajeitada, na minha pressa, pois ela tornou a levar a mão ao pescoço e gemeu (STOKER, 2014, p.82-83).

Nesse excerto, o vampiro escolhe um cemitério, lugar significativo para empreender o seu primeiro ataque em Lucy, remetendo a morte e a decadência. Essa escolha não foi aleatória, pois, metaforiza a transgressão e a sobreposição da morte sobre a vida. Além disso, no momento que o monstro promove o ataque e a construção artificial através do sangue e sexo, Lucy se encontra num estágio de sonambulismo, aproximando-se de um estado de quase morte, e estabelecendo com o monstro uma espécie de relação de necrofilia, o que infere ao culto artificial e ao sadismo, uma vez que, há uma total doação corporal ao ser decadente.

Outro ponto que merece destaque diz respeito ao estado intenso de excitação que toma conta do monstro no momento do ataque, como nos dizeres de Mina: “dois olhos ardentes e vermelhos me olharam” (STOKER, 2014, p. 82). O que torna explícito o papel do sangue como elemento de perversão em mãos decadentes, contrariando a valorização do fluído dentro da norma:

O sangue, com frequência, é a manifestação de sacrifício. As prescrições bíblicas ordenam que o sacrifício tem de ser “sem mancha” e os sacerdotes devem “borrifar seu sangue ao redor de todo o altar”. O sangue contém a própria força vital da entidade em cujas veias flui. É sagrado e precioso e, portanto, deve ser tratado com a devida reverência...(IDRICEANU, BARTLETT, 2007, p.64).

O sangue além de representar alianças e poder na sociedade, também é sinônimo de sacrifício. Em códigos religiosos antigos como dos primeiros hebreus se encontram inúmeros relatos do sangue como elemento de sacrifício humano. Sendo que por esse líquido rubro deveria ser dispensado total respeito e reverência. Isso demonstra o papel de destaque que o sangue possui na sociedade utilitária. Portanto, o sangue circunda socialmente todos os hábitos e rituais seguidos, pois, sangue e sexo: “São os novos procedimentos do poder, elaborados durante a época clássica e postos em funcionamento no século XIX que fizeram nossas sociedades a passarem de uma simbólica do sangue a uma analítica da sexualidade” (SAINT-HILAIRE *apud* CASTRO, 2009, p. 58). Assim, sexo e sangue são dispositivos de

poder inscritos usados para reafirmar, visando o controle social da sociedade vitoriana do século XIX, como podemos conferir:

A jovem senhorita está mal, muito mal. Precisa de sangue, e se não tiver sangue, morre. Meu amigo John e eu conversamos, e estamos a ponto de executar o que chamamos de transfusão de sangue, transferir das veias cheias de alguém sadio para as veias de outra pessoa que anseia por ele... Ele é tão jovem e forte, e de sangue tão puro que não precisamos desfibriná-lo (STOKER, 2014, p. 103-104).

Após o ataque de Drácula em Lucy, esta se encontra enfraquecida, e Dr. Seward, Van Helsing- representantes da ciência e Arthur- representante da sociedade vitoriana decidem promover uma transfusão de sangue em Lucy. O escolhido para essa doação altruísta é o noivo de Lucy: Arthur Holmwood, pois, de acordo com os dizeres de Van Helsing: “ele é jovem e forte, e de sangue puro”. Isso se torna muito significativo no texto de Stoker, uma vez que a transfusão de sangue não representa apenas o retorno da saúde, mas também simboliza a reconexão e reconstituição da mulher vitoriana Lucy ao caminho reto das boas condutas regidas rigorosamente pela moral da época. Além disso, na passagem acima, está presente o símbolo de sacrifício do sangue, que segundo Chevalier e Gheerbrant (1996, p.101), é considerado a metade da alma, por isso mesmo em um ritual sacrificial há um grande cuidado dispensado ao sangue da vítima para que não seja derramado no chão e não seja desperdiçado.

Isso demonstra como o sangue é um fluído caro. No excerto literário em destaque, a transfusão de sangue de Arthur Holmwood para Lucy é um ritual sacrificial, pois a ciência com o uso de toda a parafernália médica adota uma série de medidas: “[...] preparou um narcótico... com rapidez, mas com absoluto método, Van Helsing executou a operação” (STOKER, 2014, p.104), para efetivar essa doação deixando explícita a celebração á vida rendendo um culto a normatização vitoriana semelhante a um ritual de sacrifício. Outra questão que vale mencionarmos diz respeito ao fato da total utilização do fluído na doação.

Assim, como em um ritual há um cuidado extremoso para evitar qualquer desperdício do líquido escarlate, aqui na doação engendrada por Van Helsing ocorre o mesmo, pois, o médico deseja depositar o sangue puro nas veias vazias sem desfibriná-lo, representando aí um cuidado especial para um total aproveitamento ao sangue doado.

Em um primeiro momento, temos o sacrifício de Lucy que se doa a criatura da noite. E depois, o sacrifício dos homens vitorianos em recompor a alma de Lucy tornando-a pura novamente. Fica aí o paradoxo latente entre sangue, sexo artificial versus sangue, sexo endossado pelo poder legitimador. Assim, enquanto, temos o binômio sangue e sexo como

sacrifício reverenciado pelo sistema tudo se encontra em seu devido lugar. No entanto, quando a relação sangue sexo é invertida subversivamente por mãos decadentes todo o respeito ao sangue é desconstruído tornando-se um veículo de sensações e prazer. Essa reconstrução do sangue-sexo é super intensificada quando estamos diante de figuras que compartilham uma fraternidade sanguínea (DAVISON, 1997, p. 149). Assim, Drácula e Dorian Gray são irmãos de sangue, pois, possuem em comum o mesmo desejo luxurioso pelo sangue e sexo. O líquido escarlate torna-se então um ingrediente responsável por gerar predadores-irmãos e conseqüentemente produz um laço consanguíneo e sela o pacto entre ambos como promovedores da ruína, como podemos verificar:

“Reze, Dorian, reze”, ele murmurou. “O que é que nos ensinaram a dizer na adolescência? “Não deixeis cair em tentação. Perdoe nossos pecados. Limpe nossas injustiças”. Vamos dizer isso juntos. A oração de nosso orgulho foi atendida. A oração do nosso arrependimento também será. Eu o cultuei demais. Sou punido por isso. Você se cultuou demais. Somos ambos punidos”. Dorian Gray olhou para o quadro e, repentinamente, um sentimento incontrolável de ódio por Basil Hallward se apoderou dele. As insanas paixões de um animal perseguido levantaram-se dentro dele e ele amaldiçoou o homem que estava sentado à mesa mais do que já amaldiçoara qualquer coisa em sua vida. [...] Ele correu até Hallward e enterrou a faca na grande veia atrás de sua orelha, esmagando a cabeça do homem contra a mesa e o esfaqueando repetidas vezes. ... Ele nada podia escutar além do gotejar, as gotas caindo sobre o carpete puído (WILDE, 2012, p. 105).

Há a realização de um sacrifício profano entre Dorian e Basil. O pintor ao descobrir o monstro em que Dorian Gray se transformou fica tão surpreso e amedrontado com tudo que involuntariamente se doa para ser imolado, ocorrendo um sacrifício de inversão para satisfazer os anseios artificiais do esteta Dorian Gray.

Então, o sangue se constitui um elemento com função social e forjará todo e qualquer sistema de aliança e poder. No entanto, esse líquido de tão grande valor só poderá ser vertido ou tê-lo a disposição desde que siga adequadamente os códigos sociais normatizados pelo *status quo*. Portanto, o sangue sempre está inserido a uma função social, como também o sexo:

[...] Sade vincula a análise exaustiva do sexo aos mecanismos exasperados do antigo poder de soberania e aos velhos prestígios inteiramente mantidos do sangue; este corre ao longo de todo prazer- sangue do suplício e do poder absoluto, sangue da casta que se respeita em si mesmo e se derrama, contudo, nos rituais maiores do parricídio e do incesto... (FOUCAULT, 1999, p. 139).

Sangue e sexo, domínio social institucionalizado legitimado por contornos uniformizantes constituem elementos vinculados ao poder. Entretanto, se há reversão dessa ordem se transfigura o seu papel, e conseqüentemente alcança níveis fronteiriços além do social. Neste contexto se inscreve o vampiro, criatura mítica que ameaça a normatização social por sua busca incessante por sangue e sexo, como podemos conferir no romance em estudo:

Na minha excitação, cortei-me ligeiramente com a navalha, mas, no primeiro momento, não notei o fato. Naquele instante, vi que o corte sangrara um pouco e o sangue escorria-me pelo queixo. Abaixei a navalha e virei-me procurando alguma coisa para o sangue. Quando o Conde viu meu rosto, seus olhos chamejaram com uma fúria demoníaca e, de repente, ele estendeu as mãos para agarrar-me o pescoço. Virei-me, e sua mão tocou, o rosário que prendia o crucifixo. Isso acarretou uma mudança instantânea nele, pois a fúria passou tão rapidamente que mal pude acreditar que tivesse ocorrido (STOKER, 2014, p.17-18).

Nesta passagem podemos perceber o valor do sangue para uma criatura transgressora como Drácula que, ao se deparar com um ferimento no pescoço de seu hóspede Jonathan Harker, é tomado de grande excitação ao ponto de querer tomar para si aquele fluído que está sendo vertido para alcançar o gozo do monstro. Além disso, neste mesmo trecho estabelece-se a divisão entre sexo legítimo e ilegítimo sob o contorno do sangue, pois, no momento em que Drácula quer tomar posse do que deseja - o sangue de Harker - ele se depara com o crucifixo no pescoço de sua vítima, representando a aliança do homem vitoriano com a sua sociedade legítima. Por conseguinte, Drácula se afasta horrorizado e sentencia: “E foi este maldito objeto o causador de tudo! É um ridículo instrumento da vaidade humana. Fora com ele!” (STOKER, 2014, p.18). Aí temos o crucifixo e o espelho, dois objetos que definem o homem na regulação: vaidade, moralidade, julgamento e punição, e por isso mesmo causa tanta repulsa ao ser decadente, uma vez que o ser decadente vivencia suas experimentações em um ambiente livre.

Torna-se relevante observarmos que, a simbologia do espelho e crucifixo na obra de Stoker é bem mais complexa, pois, não se trata apenas de um jogo filosófico do bem contra o mal. Mas vai muito, além disso. O crucifixo e espelho são instrumentos de poder que legitima coercivamente as condutas e comportamentos sociais. Portanto, esses objetos funcionam como antídotos contra o anormal.

Diante disso, tanto o vampiro quanto o sexo ilegítimo não se categorizam e se estabelecem num ambiente entre fronteiras, como nos assevera Cohen:

Essa recusa a fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação, E, assim, o monstro é perigoso, uma forma- suspensa entre formas- que ameaça explodir toda e qualquer distinção” (COHEN, 2011, p.30).

O monstro se reconhecendo como um constructo corporal e dual não permite se classificar por se encontrar num universo paralelo e autônomo repleto de estados sinestésicos e dicotômicos a assegurarem o seu prazer pelo sangue-sexo. O que se aplica a Drácula, um ser de fronteira que escolhe o isolamento como forma de não se categorizar e realizar as suas incursões artificiais.

Aquém da sociedade, a criatura constrói suas próprias linhas fronteiriças e ergue o seu paraíso vinculado a sonhos, devaneios e simbolizações oníricas:

O que contribui para que o herói decadente se diferencie da personagem naturalista é a estreita relação entre a sua neurose e o dandismo. Diante de um mundo artificial e mecânico, o dandismo passa a ter uma conotação positiva, porque encontra uma expressão em diferentes formas de escapismo. O dândi substitui a realidade por sonhos, meditações e alucinações [...] (LEVIN, 1996, p. 34).

Como o monstro se insere num espaço movediço e autônomo, ele recorre a sua própria subjetividade para a construção da artificialidade, resultando em um mundo onírico e estados sinestésicos. Assim, o sangue é um condutor do prazer que ocorrerá no corpo bifurcado, no qual o gozo se realizará nesse espaço ilegítimo sem amarras reguladoras.

Portanto, dentro da normatização não há espaço para o corpo dual, então, é necessário que o monstro construa suas próprias fronteiras, conquistando seu espaço e ao mesmo tempo, dando vazão a todos os seus desejos. A realização do prazer ocorre por meio da artificialização corporal. Essa modificação do natural pelo artificial é inerente ao corpo monstruoso, já que a construção do paraíso sinestésico está injetado de sensações.

Por conseguinte, a possibilidade de novas experimentações emerge a perversidades e estados alucinatórios de nevrose: “[...] Sadismo, das relações incestuosas e das paixões diabólicas, eram bastante comuns desde que retratassem estados de sensibilidade exagerada, às vezes perto da alucinação [...]” (LEVIN, 1996, p.37).

Dentro desse quadro, o vampiro atraído pelo universo artificial constrói uma fronteira entre mundo utilitário e onírico repleto de degenerescência, sendo que a intersecção

entre ambos conjugará em crises alucinatórias intrinsecamente relacionadas a uma forte sensibilidade.

De acordo com a significância do sangue, ele tem valor social e sexual devido ao seu caráter plurissignificativo, o que torna relevante uma postura decadente: Movimento estético que rejeita modelos e tradições clássicas (LEVIN, 1996, p.29), além de se contrapor à convencionalismos institucionais e político.

Assim, se instala uma atmosfera de decadência e pessimismo por esse mundo em ruínas. Escritores decadentes conscientes da propagação da doença social utiliza a vinculação desses temas em suas produções literárias com o intuito de construir uma realidade impregnada de prazer, onde tudo é permitido e foge do controle regulador. Nesse sentido, o ataque vampírico simboliza a realização sexual por meio de sensações e do sadismo, a busca por sensações configura o prazer pela dor. De acordo com o ideal decadentista o tédio com a sociedade de virada do século só pode ser superado pelas sensações, então, é o grau maior a ser atingindo, desprezando os meios. Como consequência há a perversão sexual com muita frequência o sadismo e o diabolismo:

De fato, Gautier, no prefácio a *Les fleurs du mal*, falava da perversão como uma consequência do culto à artificialidade:

O mal é inerente na humanidade, no entanto, a construção do belo artificialmente estabelece o bem [...] as sensações experimentadas são frutos do sadismo e diabolismo, e esse pleno gozo é manifestado por meio do artificialismo [...] (LEVIN, 1996, p.39).

Dessa forma, no universo decadentista, o vampiro se instala como principal modificador do equilíbrio natural, pois ao mesmo tempo experimenta sensações sensoriais e sexuais por meio do sangue e sêmen, onde configura transgressão sexual e artificialismo tão presente no corpo do flaner. Nesse contexto, o sangue e sêmen são propagadores da vida quanto da morte. Assim, diante da relevância do estudo em foco, analisaremos os elementos sangue\sêmen como dispositivos que conduzem tanto a vida como a sua extinção, vinculados à relação entre vampirismo e Decadentismo e mundo artificial tão em voga na literatura finissecular do século XIX.

Em relação ao sêmen convém observarmos:

Galen acreditava que o sêmen era originado no cérebro e esta teoria foi espalhada em toda a Idade Média. Lemos no Bahir que a linha da medula espinhal vai do cérebro ao falo através do fluxo seminal. Sêmen simboliza os

poderes da vida, e a vida humana pode derivar somente do que caracteriza o homem, seu cérebro, o lugar de suas próprias faculdades (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p.843).¹⁸

O sêmen sempre esteve relacionado ao poder masculino, racional e sexual, pois une cérebro e falo. Assim é o provedor da vida, mas também o propagador da decadência e da morte, pois, reúne em um único ser o estigma da dominação. A sua função vai muito além de enxertar, já que, diante de uma criatura decadente e vampírica, esse poder dominador é super intensificado, garantindo prazer sadista as suas vítimas, mas também destruição:

E, desabotoando a camisa, abriu uma veia no peito com suas unhas aguçadas e, enquanto me segurava pelos punhos com uma das mãos, com a outra segurou-me a cabeça e apertou-me a boca de encontro ao ferimento, de modo que, para não morrer sufocada, eu tinha que engolir... Meu Deus, meu Deus! Que fiz, para merecer tal sorte? Tende piedade de mim, meu Deus! (STOKER, 2014, p.206- 207).

Aqui nesse trecho, temos o batismo de sangue, mas também do sêmen que se assemelha a uma espécie de sexo oral na modalidade de felação:

Esse é o clímax de romance de Stoker. Drácula abriu uma veia em seu próprio peito e forçou Mina a beber seu sangue. Havia bebido antes o sangue dela, uma vez que a alternância é equidade. Finalmente o segredo sexual de Drácula se revela: não é o sexo genital comum que Drácula procura, mas o sexo oral (MCNALLY, FLORESCU, 1995, p. 183).

Drácula, como morto reanimado, deseja a realização através do sexo oral, levando o prazer contaminado de perversão a mulher vitoriana Mina, como pontua Craft (2012, p. 125):

Se alimentar de Mina é duplo aqui [...] “um ato simbólico de forçar felação” e de um cuidar lúgubre. Esta é uma cena de realização da felação claramente percebida na própria descrição de Mina... “Meu Deus, meu Deus! Que é claramente situado: A ejaculação verbal de Mina substitui o líquido do Conde,... sangue é sêmen também [...] (CRAFT, 2012, p.125).¹⁹

¹⁸ Galen believed that sêmen originated in the brain and this theory was widespread throughout the Middle Ages. We read in the Bahir that the spinal marrow stretches from the brain to the phallus and through it sêmen flows. Sêmen symbolizes the powers of life, and human life can derive only from what characterizes man, his brain, the seat of his own faculties (CHEVALIER; GHEERBRANT 1996, p.843)

¹⁹ For Mina’s drinking is double here, [...]” symbolic act of enforced fellation”, and a lurid nursing. That this is a scene of enforced fellation is made even clearer by Mina’s own description... “Oh, my God, my God!” is deftly placed: Mina’s verbal ejaculation supplants the Count’s liquid one... – blood is sêmen too (CRAFT, 2012, p. 125).

Fica evidente o poder dominador de Drácula nesta interação sexual com Mina, pois além de sugar o sangue vitoriano também a obriga compartilhar do seu sangue\sêmen, espalhando a ruína do sexo não voltado para prática reprodutora. Ocorre assim uma dualidade na alimentação do monstro. Sacia sua sede por sangue e sexo. Ambos os domínios relacionados ao gozo, são responsáveis por derrubarem barreiras e promoverem o seu prazer em um ambiente artificial contaminado por perversões, como nesse caso, em que Drácula força uma relação sexual nada convencional aos moldes vitorianos da época, o que configura o culto da artificialidade:

Exilado em sua torre de sonhos, o decadentista, paradoxalmente sofre do *horror vacui*, abomina a solidão de que não pode fugir, povoa, então, de objetos essa solidão, usando o artifício de criar companhias para si mesmo, feitas à sua imagem e semelhança. Colecionar coisas, cercar-se de objetos, parece ser próprio do ser solitário, insulado, que se constrói uma fortaleza, fictícia sem dúvida, mas que lhe dá segurança e afeto [...] (MUCCI, 1994, p. 65).

Tornando-se um solitário por escolha própria, o decadente e o vampiro vivem na errância de um lócus livre destituído de regulação, construindo formas alternativas e anti-naturalista de sentirem prazer. Drácula é um esteta por transformar o seu próprio corpo em objeto de prazer e consegue se realizar por meio dos fluídos corporais: sangue\sêmen, propagadores da vida e da destruição.

É perceptível a presença marcante de seres que ocupam um espaço fronteiro entre a regulação social e um ambiente livre na estética finissecular. Assim, diante da postura artística decadentista como nova possibilidade de sentir um mundo que culminará em ruínas, podemos compreender o vampiro como principal propagador da decadência, característica esta que se destacou no ambiente finissecular e na produção literária europeia, principalmente quando diz respeito as obras em estudo *Drácula* e *O retrato de Dorian Gray*. Neste quadro, o vampiro como criatura transgressora subverte a institucionalização das relações sociais para garantir a realização do seu prazer através do sangue, o qual é atribuído de grande valor, conferindo uma dimensão de perpetuação de poder. Entretanto, no momento em que o monstro toma para si esse repositório tão caro socialmente, ele inverte o seu valor configurando-o em um instrumento de gozo no corpo monstruoso destituído de ordem social. Nesse contexto, o morto-vivo como ser excludente e que não mais se adequa às normas regulatórias constrói seu mundo contaminado de taras e perversões, de modo a garantir o seu gozo.

Concomitantemente, o sêmen também representa um dispositivo valoroso que pode metaforizar tanto proteção, poder quanto culminar em decadência. Nesse sentido, temos a tríplice: sangue\sêmen\sexo. Esta é responsável por estabelecer uma relação binária entre regulação e libertação, ou seja, a tríplice já mencionada, será atribuída de legitimação quando inserida no mundo convencional, uma vez que, endossará toda a engrenagem interdita da prescrição e proscrição em torno do prazer e sexo.

No entanto, no momento que estamos diante de um ambiente fronteiro e livre de regras fixas, a tríplice transfigura-se em veículo de novas sensações e uma nova perspectiva para o ser decadente e vampírico que abolindo de um universo prescrito empreende a sua errância em busca da construção em uma terra agreste contaminada de artificialismo, resultando no gozo do decadente através dos fluídos corporais.

Podemos diagnosticar que os monstros finisseculares: vampiro e decadente, flertam com sadismo e diabolismo, pois, estabelecem um novo ideal para suas vidas, não mais metas sociais, mas sim, um parâmetro insaciável de prazer num corpo de um misógino enclausurado na sua própria subjetividade. E estes elementos estão intrinsecamente relacionados com as obras em estudo.

O vampiro, monstro morto-vivo, remete às dimensões desconhecidas entre vida e morte, desejo e medo. Assim, subversor por natureza, desafia a norma vigente a garantir a manifestação ambígua de seu corpo cultural. Como força transgressora ela surgirá em contextos finisseculares por ser um período em que ideologias estão em transição para ceder espaço a outras (SILVA, 2011, p.2). Especificamente no contexto focado neste estudo, tal quadro foi decorrente de uma série de acontecimentos que minaram as certezas sociais do mundo vitoriano, tais como o impacto das ideias evolucionistas de Darwin, as pesquisas de Freud sobre o inconsciente e as complexas transformações socioeconômicas promovidas pela Revolução Industrial. Dentro dessa perspectiva, em que “tudo o que é sólido desmancha no ar” (MARX *apud* BERMAN, 1986, p.15), o vampiro se coloca como a incorporação da modernidade transitória vivenciada pelo homem de fim de século, cuja falta de certezas o leva a desenvolver uma postura cética em relação ao mundo, restando apenas à busca por sensações e prazer, incluindo aí aquela advinda da corrupção dos valores burgueses. Não à toa, o vampiro literário tem suas raízes no Romantismo. Como destaca Mario Praz (1996) sobre esse ponto, “o vampiro é uma variante do homem fatal romântico, inspirado em Lord Byron: nobre, belo, misterioso e decaído, ele seduz e destrói as suas vítimas” (PRAZ, 1996, p.88). Nesse elo entre o modelo romântico e o vampiro, temos o sangue como principal veículo de novas sensações, bem como o sêmen, e ambos possibilitarão novas

experimentações. No entanto, quando consideramos que o vampiro e o ser decadente tomam para si elementos de grande valor para a sociedade, esse ato ganha dimensões sexuais e de violência social, o que traz um vínculo com a postura artística do Decadentismo e sua ênfase na busca de sensações muitas vezes vinculadas ao sadismo e ao satanismo.

É notável a inferência desses elementos no romance *Drácula*, os quais se constituem como narrativas pautadas pela instalação de um desalento e pessimismo pelo universo sob a ótica da estética decadentista vinculada ao vampirismo, que se manifesta no corpo bifurcado do monstro. O vampiro como criatura dual vive num entre lugar experimentando sua *flanêrie* e dandismo num espaço subversor sem regras fixas e onde o prazer corre solto. Então, Drácula um ser errante e decadente por escolha própria vai experimentando a sua existência através da ruína, o qual contamina o ambiente vitoriano com sua subversão.

Por conseguinte, o gozo do monstro se concretiza através do sangue e sêmen, fluídos estes que possuem alto valor na Sociedade, e, como criatura que transgredir os convencionalismos sociais, atacará a ordem por via sanguínea e sexual. Assim, os fluídos sangue\sêmen, imbuídos de valor sexual possibilitará novas sensações como resultado à abdicação e desalento dos decadentes pela sociedade, configurando o prazer por meio do diabolismo e sadismo, sob o viés do corpo vampírico.

4.2. O jardim do Diabo

Outro ponto de destaque é o simbolismo do jardim.

Segundo o *Dicionário dos símbolos* e a própria escritura sagrada, o jardim sempre foi associado a um domínio sagrado e de retidão:

Jardins são um símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmos do qual é o centro, do Paraíso Celeste do qual, é uma prefiguração daqueles estados espirituais que correspondem ao júbilo do Paraíso. Gênese nos conta que o Paraíso Terrestre foi o Jardim de Eden e que Adão foi colocado por Deus nesse jardim. [...] No extremo Oriente, jardins não são meramente miniaturas dos mundos, mas a restauração natural de seu estado original e o convite para os seres humanos restaurarem as suas naturezas originais também. (CHEVALIER, 1994, p. 418).²⁰

²⁰Gardens are a symbol of the Earthly Paradise, of the Cosmos of which it is the centre, of the Heavenly Paradise of which it is a prefiguration and of those spiritual states which correspond to the enjoyment of that Paradise. Genesis tells us that the Earthly Paradise was the Garden of Eden and that Adam was set by God in this Garden. [...] In the Far East, gardens are not merely miniature worlds, but nature restored to its original state and invitations to human beings to restore their original natures, too. (CHEVALIER, 1994, p. 418, tradução nossa).

Assim, podemos perceber claramente a função dispensada pelo jardim, sempre associados ao poder celestial simbolizando figurações do Cosmos. São amostras na terra do que seria o Paraíso, um ambiente de retorno dos estados naturais do homem e da natureza. Esse é um lugar que representa a normatização social, a adequação dos seres humanos nesse espaço da ordem. Só terão direito a esse “Paraíso Terrestre” aqueles que vivem sob a égide das normas sociais. Portanto, os jardins são revestidos de uma sacralização envolta pelo *status quo*. No entanto, essa sacralização do jardim divino é desconstruída no romance *O Retrato de Dorian Gray*, como podemos conferir:

Lord Harry saiu para o jardim e encontrou Dorian Gray enterrando seu rosto nas grandes e frias flores de lilás, bebendo febrilmente seu perfume como se fosse vinho [...]. “Nada pode curar a alma além dos sentidos, assim como nada pode curar os sentidos além da alma” (WILDE, 2012, p. 29).

Nessa passagem, o jardim, que normalmente é imbuído de um caráter sagrado aqui é desmistificado, pois, no momento que Lord Harry encontra Dorian Gray no jardim totalmente envolvido e seduzido pelo espaço este não é mais um lugar sagrado de elevação espiritual. Ao contrário, o jardim se torna um lugar de puro deleite sinestésico em que o aroma das flores remete a degustação do vinho, podendo assim simbolizar o início do pacto fáustico: “O Pacto fáustico estabelece uma relação de inúmeros benefícios como o contratado, em que o sangue simboliza o “conceder”, a entrega do contratante ao contrato, de algo mais caro, pois o sangue é vida” (COUSTÉ, 1996, p, 78). Podemos compreender que esse ambiente natural transforma-se em local de contratação de pacto porque no momento que o ser decadente adentra o recinto, espalha ruína e artificializa a natureza culminando na dessacralização da mesma e realiza o pacto.

Diante da contratação do pacto demoníaco em um espaço sagrado, fica evidente um claro embate de forças entre o pensamento religioso e demonológico, uma vez que, as atuações do diabo orquestradas em um ambiente de retidão e normas rígidas representa uma apologia a escolhas e a um mundo destituído de regras, como salienta Nogueira (2002, p.26), o diabo é uma figura da desobediência, e traz o discurso da liberdade de escolhas dos homens entre o bem e o mal. Dessa forma, enquanto que o pensamento religioso e cristão é composto por rígidas normas e condutas que definem o que seja um bom cristão, em contrapartida, no universo demoníaco, o ser maligno convida os homens a fazer escolhas entre o bem e o mal e não impõe regras. Assim, o diabo apresenta aos homens a possibilidade de um universo livre

de amarras e capaz de satisfazer o ser decadente. Nesse sentido, Dorian inicialmente pertencia a esse mundo reto, mas é levado a fazer escolhas, optando por um ambiente livre do prazer.

Como ocorre na passagem acima do romance a demarcação do pacto fáustico engendrada por Lord Harry como contratante e Dorian como o contratado estabelece grandes vantagens. Além disso, como se trata de um pacto demoníaco, temos a presença do sangue metaforizado pelo sorver dos aromas das flores. Esse elemento de profanação do jardim divino podemos encontrar em *Drácula*, pois os seus ataques ocorrem também em um espaço ao ar livre como o primeiro ataque à Lucy que ocorreu em um jardim de cemitério, o que comprova a contratação do pacto e dessacralização da natureza, artificializando-a.

Outra questão que merece destaque é o fato que na ausência física da figura do diabo, o espaço ganha grande relevância e passa a ter a função de contratação do pacto, espalhando um universo de sensações e ruínas no jardim. A essa inferência Borges Filho (2007, p. 17) sentencia: Quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, á localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc., não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. Em resumo, a noção de espaço é dada pela inter-relação entre entidade situada, entidade de referência e um observador (BORGES FILHO, 2007, p.17).

Circundando os personagens e todos os elementos da narrativa o espaço é um elemento muito pertinente, pois é através dele e seus aromas e essências que se configura o pacto. Representando assim um mecanismo que irá guiar as futuras ações dos personagens e compartilhar as suas vitórias e derrocadas:

[...] O ramallete de lilás caiu de sua mão sobre o cascalho. Uma abelha peluda se aproximou e zumbiu ao redor por um momento. Depois, começou a se arrastar sobre a púrpura corroída das pequenas florescências [...]. Depois de um tempo, a abelha voou. Ele a viu trepando em uma trombeta manchada de uma corriola de Tiro. A flor pareceu tremer e, então, se inclinou gentilmente para frente e para trás (WILDE, 2012, p. 31).

Ainda no jardim temos a imagem de uma abelha que se aproxima e zumbi ao redor. Depois, ela vai sugar o néctar das flores de coloração avermelhada até quase extingui-las, representando a realização do pacto fáustico. Nesse sentido, abelha simboliza a ligação espiritual, ao mesmo tempo em que metaforiza o princípio vital representa a encarnação da

alma, uma vez que, produz mel do néctar delicado das flores, atribuindo um sentido sobrenatural a natureza (CHEVALIER, 1994, p. 78-79).

Dessa forma, a abelha surgindo no momento crucial da realização do pacto é muito pertinente no texto, pois, o animal vem para transgredir a natureza pervertendo e deixando aberta a fronteira entre mundo sobrenatural e natural e abrindo a porta para que o fantástico se instale na realidade.

Além disso, podemos perceber uma espécie de ritual sabático que ocorre no jardim no momento da contratação do pacto. A essa inferência Cousté (1996, p.95-96), nos assevera:

O sabá, sabbath (da palavra hebréia para designar o sábado), ou aquelare (do eusquera: “prado do bode”) [...], purificação através do ritual; trabalho através da gnose; exaltação através da festa [...]. O sabá metaforiza uma espécie de purificação através do sacrifício e a exaltação conseguida por meio de um ritual (COUSTÉ, 1996, p. 95-96).

Jardim, flores avermelhadas e abelha como elementos espaciais de promoção de um pacto diabólico sendo firmado nesse espaço por meio de um ritual sabático, representam a desnaturalização da natureza frente a um evento fantástico que impregnará a vida de sensações e de novas possibilidades de sentir e perceber o mundo:

Ideal artificial, embriaguez artificial, paraísos artificiais, tudo é louvado, desde que contribua para fazer decolar de um natural reputado insatisfatório: poesia, vinho, haxixe, maquiagem, dandismo são reivindicações de uma vontade de afastamento e de perdição (MUCCI, 1994, p. 57).

Tanto Drácula quanto Dorian Gray utilizam o espaço natural para contratação do pacto. Entretanto, como figuras transgressoras que são eles profanam a natureza propagando o seu ideal de caos por meio de um sabá. Como vimos o espaço metaforiza a figura maligna. Entretanto, a ausência física do diabo não significa que ele não existe, ao contrário, ele vive dentro do homem levando-o a ruína, como salienta Mazzari (2010, p. 34): “... não seria a existência do maligno que leva os seres humanos a perpetrarem maldades”, pois, a essência humana já age atraída pela corrupção. As próprias instituições sacralizadas do *status quo* remete a corrupção, pois são espaços da subdemonidade. A possível efetivação do pacto demoníaco firmado no jardim por Drácula e Dorian só é concretizado porque utiliza espaços alinhados na frequência do maligno, como profere Terêncio citado por Mazzari (2010, p. 30): “Satanás sou, e nada do que é humano me é estranho”, confirmando aí a intensa infinidade do diabo com a espécie humana.

4.3 O Duplo

Gótico e Decadentismo estabelecem o paradoxo como *leitmotiv* frente a uma nova possibilidade de percepção promovendo o duelo entre um mundo utilitário e um universo livre, todos esses elementos se aproximam da postura artística decadente:

A abertura a novas experimentações se vincula a altos estados de sensibilidade por meio de taras e nevroses: “Sadismo, das relações incestuosas e das paixões diabólicas, eram bastante comuns desde que retratassem estados de sensibilidade exagerada, às vezes perto da alucinação” (LEVIN, 1996 p. 37).

A possibilidade do surgimento de um universo destituído de regras fixas onde impera um mundo de sensações e prazeres em meio a um contexto de regras e normas rígidas, como a sociedade vitoriana acaba por fomentar o flerte com o *doppëlganger* na sua desconstrução e reconstrução de uma identidade dupla. As novas possibilidades de percepção floresce a dubiedade do ser decadente como podemos verificar no contato de Dorian Gray com seu duplo no retrato: “Estou feliz que finalmente você tenha apreciado meu trabalho, Dorian. Apreciado? Estou apaixonado por ele, Basil. Sinto que é parte de mim mesmo” (WILDE, 2012, p. 34).

Após a conclusão efetiva do pacto Dorian assume a sua identidade dupla e, por conseguinte, sua identidade de ser de fronteira:

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além – de todos aqueles loci que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro (COHEN, 2011, p. 82).

Segundo Cohen, o monstro habita a fronteira estabelecendo sempre uma relação entre domínios divergentes, interceptando vida e morte, regulação e subversão, conforme é demonstrado na passagem seguinte:

[...] em frente ao retrato que Basil Hallward pintara dele, olhando agora para o rosto envelhecido e mau na tela, e então para a bela e jovem face rindo-lhe de volta através do vidro polido [...] Ele se tornava cada vez mais enamorado de sua própria beleza e cada vez mais interessado na corrupção de sua alma” (WILDE, 2012, p. 85). “Havia momentos, ... no quarto sórdido da pequena taverna de má fama próxima às Docas, a qual, com um nome falso e disfarçado, era seu hábito frequentar, ele pensava na ruína que trouxera sobre

sua alma [...]. Quanto mais ele sabia, mais desejava saber. Ele tinha uma fome insana que se tornava mais voraz à medida que a alimentava (WILDE, 2012, p. 85).

Nessa passagem o ser duplo e monstruoso possui uma contradição de pensamentos, visto que ao mesmo tempo em que toma consciência da trajetória da sua vida repleta de ruínas e perversões, por outro lado, se sente cada vez mais seduzido pelo desejo de aprender sobre si mesmo e sobre a sua identidade dual. Essa mesma ambiguidade identitária podemos verificar em Drácula:

Nós os zequelis – disse ele – temos o direito de nos sentirmos orgulhosos, pois, em nossas veias corre o sangue de muitas raças valentes que travaram lutas leoninas para a conquista. Aqui, neste cadinho de raças européias, a tribo de Ugrie trouxe da Islândia o espírito belicoso que lhe deram Thor e Wodin e seus homens se lançaram com tal afã nas praias da Europa e também da África e da Ásia, que os povos pensavam que tinham aparecido os próprios lobisomens. Também para aqui vieram e se encontraram com os hunos, cuja fúria guerreira varrerá a terra como uma fogueira, até que os povos moribundos afirmassem ter nas veias o sangue daquelas velhas feiticeiras que, expulsas da Cítia, cruzavam-se com os demônios no deserto. Idiotas! Que demônio ou bruxo foi tão grande quanto Átila, cujo sangue corre em nossas veias? Não é de admirar que sejamos uma raça de conquistadores. Quando redimimos aquela grande vergonha de minha nação, a vergonha de Cassova, quem, senão um homem de minha própria raça atravessou o Danúbio e bateu os turcos em seu próprio terreno? Um Drácula! É não foi esse Drácula que inspirou aquele outro de tua raça, muito depois, que lançou suas forças através do grande rio nas terras dos turcos? Quando foi batido, voltou, e tornou a voltar, muitas vezes, embora tivesse vindo sozinho do sangrento campo de batalha, onde suas tropas estavam sendo massacradas, pois sabia que, no fim ele sozinho acabaria triunfando! Dizem que só pensava em si mesmo. Mas de que valem os camponeses sem um chefe? No entanto os dias de guerra passaram. O sangue é uma coisa muito preciosa, nestes dias de paz vergonhosa (STOKER, 2014, p.20).

Já em *Drácula*, o monstro finissecular não só assume a sua identidade dupla e plural como também se orgulha em pertencer de uma linhagem que remonta a um período hostil de batalhas e guerras. Ao falar do espírito guerreiro de sua raça conclama uma familiaridade com o demônio. Assim, fica evidente uma aproximação entre vampiro e espírito maligno:

As metamorfoses do vampiro o fazem ainda mais demoníaco, pois segundo a Bíblia só o diabo pode assumir várias formas. Seus poderes telepáticos o fazem ainda mais assustador, pois eles conseguem penetrar na cabeça dos homens e assim compreendê-los melhor para poder levá-los consigo. O Diabo provavelmente viu que a tática de Deus não funcionou. Então ele cria Drácula dentro da aristocracia e com título de nobre, desta maneira ele poderia começar sua infestação pelas classes mais altas. Portanto, com mais

chances de atingir seu objetivo, já que o mundo sempre foi capitalista. Jesus Cristo usou a oratória para convencer as pessoas do reino dos céus. Drácula também usou uma via oral, para que seres humanos se tornem vampiros eles só precisam beber o sangue de um vampiro (LIMA, 2010, p. 104).

O fato do vampiro se metamorfosear e assumir identidades plurais o aproxima de um espírito demoníaco, já que o diabo tem essa capacidade inata em se transformar em vários disfarces. Outro elemento que merece destaque diz respeito ao fato de que, assim como o diabo e vampiro, Cristo e Deus são figuras demiúrgicas. Dessa forma, como o projeto do altíssimo fracassa, o diabo cria Drácula, infiltrando-o no seio da sociedade vitoriana para propagar a ruína, que através do sangue toma tudo o que é caro para a humanidade.

Portanto, podemos compreender que o duplo, ao contrabalancear a sua ambiguidade, estabelece a promoção da sua subjetividade de ser de fronteira. Nesse sentido, o *doppëlganger* está ligado ao despertar da autoconsciência que é intensificada pela percepção fantástica como possibilidade de reflexão da realidade:

[...] pode-se entender o duplo como qualquer modo de desdobramento do ser. Embora mantenha com o indivíduo gerador algum grau de identificação, o duplo, ao dele se destacar, desenvolve uma existência mais ou menos autônoma. Apesar de ser uma extensão do sujeito, mesmo quando com ele se identifica positiva e plenamente, o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra, uma vez que não tem valor em si mesmo, mas apenas aquele que seu modelo lhe fornece. Essa parece ser a peculiar condição ontológica do duplo: tem sua origem em um indivíduo, do qual é uma espécie de *mimesis*, mas não possui o mesmo estatuto. Afinal, no momento em que é gerado, já não pode mais ser confundido com o “eu” original; possui uma essência própria e se assume necessariamente como “outro” (FRANÇA, 2009, p. 7-8).

O duplo ao se separar da sua gênese se transforma, optando por viver de forma autônoma. É certo que sempre terá uma ligação com a sua porção original, pois, se trata de um prolongamento de si mesmo que sempre recorrerá ao seu parâmetro. No entanto, o duplo ganha vida própria recebendo o contorno identitário do outro. Aquele produto que em algum momento irá confrontar a sua fonte geradora. Essa oposição binária é perceptível em *O Retrato de Dorian Gray*:

E este assassinato- iria persegui-lo por toda a sua vida? [...] O próprio retrato- era aquela prova. Ele o destruiria. Por que o mantivera por tanto tempo? Isso lhe dera prazer uma vez, ao vê-lo mudar e envelhecer. Nos últimos tempos, ele não sentia tal prazer. Ele olhou ao redor e viu a faca que havia golpeado Basil Hallward. Como tinha assassinado o pintor, a faca mataria o trabalho do pintor e tudo o que ele significava. Mataria o passado e

quando o passado estivesse morto, ele estaria livre. Ele a agarrou e esfaqueou a tela com ela, rasgando a coisa de cima a baixo. Ouviu-se um grito e um estrondo. [...] Quando entraram, encontraram suspenso à parede um esplêndido retrato de seu patrão, como o tinham visto pela última vez, em todo o seu esplendor de uma delicada juventude e beleza. Deitado no chão havia um homem morto, em roupa de gala, com uma faca em seu coração (WILDE, 2012, p.122-123).

Movido por uma crise identitária e de consciência Dorian resolve extinguir o seu duplo por acreditar que sua cópia tenha lhe causado grandes prejuízos morais e o aprisionado. Entretanto, o duplo é um prolongamento de si mesmo. Não pode ser extinto sem deixar consequências indelévels ao seu original. Fato esse que se confirma no desfecho final culminando na morte de Dorian Gray:

Ele olhou ao redor e viu a faca que havia golpeado Basil Hallward. Ele a limpou muitas vezes, até que não tivesse mancha alguma deixada sobre ela. Estava brilhante e reluzente. Como tinha assassinado o pintor, a faca mataria o trabalho do pintor, e tudo o que ele significava. Mataria o passado e quando o passado estivesse morto, ele estaria livre. Ele a agarrou e esfaqueou a tela com ela, rasgando a coisa de cima para baixo. Ouviu-se um grito e um estrondo. O grito foi tão horrível em sua agonia, que os criados assustados despertaram e saíram de seus quartos [...] (WILDE, 2012, p. 122).

O esteta Dorian atormentado pelo seu duplo resolve dar fim a ele, sem perceber que ao exterminá-lo estaria ceifando a sua própria vida, uma vez que, a cópia e sua matriz são uma mesma entidade corporal e subjetiva sendo impossível o seu desmembramento.

Assim, como Dorian que possui um alter-ego que o guiará a incursões diversas no exercício de sua duplicidade, o monstro de Stoker também lançará mão de sua ambiguidade:

[...] Fui acordada com as batidas na janela, que começaram depois daquele episódio de sonambulismo no penhasco, em Whitby, quando Mina me salvou, e que agora conheço tão bem. Não tive medo... Tentei dormir, mas não consegui. Então voltei a sentir o antigo medo do sono, e resolvi ficar acordada. Mas o sono, perverso, tentou vir justo quando não era desejado... Depois de algum tempo, ouvi de novo o uivo nos arbustos. Logo após houve um estrondo na janela, e o chão cobriu-se com os cacos da vidraça que fora estilhaçada. A forte rajada de vento que entrou fez a persiana voar janela afora e, na abertura da vidraça quebrada, surgiu a cabeça de um enorme e esqualido lobo cinzento (STOKER, 2014, p.117).

Nessa passagem podemos perceber que Drácula vem arrastar para a morte sua criação Lucy Westenra, que sintetizando a sua duplicidade demoníaca propaga ruína e perversão, pois, como ser de fronteira age atraído por manifestações satânicas. Assim, ao

aproximar do satanismo assume a sua identidade dupla. Drácula transforma Lucy em uma morta-viva vaticinando a sua decadência e sentenciando-a como um corpo inanimado dependente eternamente de sangue para se reanimar novamente. Portanto, o corpo instrumentaliza o prazer do monstro e representa o discurso decadente.

Podemos perceber que há um elemento pertinente que se liga entre realização artificial e transgressão: o corpo. Esse constructo histórico que é passível de discursividade e contenção de poder e que de posse de mãos decadentes promoverá sua libertação:

[...] é da natureza de todo dispositivo só poder ser avaliado a partir de seu funcionamento. Nenhum dispositivo pode ser descrito e analisado senão quando sua máquina começa a funcionar, quando ele maquina, quando conecta as distintas peças e distribui as distintas funções que o constituem. No seu caráter máquinico e transversal está sua diferença em relação à noção de estrutura (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p. 5).

O dispositivo só pode ser refletido e discutido a partir de seu funcionamento, pois, é através das engrenagens em movimento que podemos perceber as relações de poder envolvidas e o que envolveu a produção do sujeito. Como na passagem literária acima que na ocasião do clímax final o monstro vampírico reivindica a sua criação (STOKER, 2014, p. 117), em que Drácula só modifica e subverte a ordem social do sangue porque ele observa e intui o seu funcionamento em sociedade.

Dessa forma, o dispositivo da sexualidade através do sangue reposiciona o corpo como objeto do discurso, que de acordo com Foucault:

Trata-se de determinar, em seu funcionamento e em suas razões de ser, o regime de poder-saber-prazer que sustenta, entre nós, o discurso sobre a sexualidade humana. Daí o fato de que o ponto essencial não é tanto saber o que dizer ao sexo, sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo, mas levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo (FOUCAULT, 1999, p. 19).

É inegável que o corpo agencia o discurso do sexo. Assim, há uma tríplice relação entre o discurso e o dispositivo do sexo que são: poder, saber e prazer. E são nesses elementos que concentra o sexo e sangue do monstro. Ele faz uso de experimentações corpóreas e uso de secreções para ter um poder, para conhecer e enfim prazer. E dessa forma, ele consegue discutir e reconfigurar o corpo diante do sexo porque estabelece a importância de falar de

sexo, para quem fala e as instituições que deseja ameaçar para refletir sobre essa nova possibilidade de reflexão. Conforme podemos verificar:

Lá estava Bersicker, arranhando feito louco as grades da jaula, como se quisesse sair. Não tinha muita gente naquele dia, e perto dele havia só um homem, um camarada alto, magro, com um nariz de falcão e uma barba pontuda, com alguns fios brancos no meio. Ele tinha um olhar duro e frio e olhos vermelhos, e eu peguei um tipo de antipatia por ele, pois parecia que era ele que estava irritando os bichos. Calçava luvas brancas de pelica, [...] “‘Tome cuidado’, eu disse. Bersicker é rápido.’ “‘Não importa’, ele disse. Estou acostumado com eles!’ ... “‘Bem, eu sabia que o meu pobre e velho camarada acabaria se metendo em algum tipo de problema. Não falei isso desde o início? Aqui está, sua cabeça está toda cortada e cheia de cacos de vidro. Deve ter tentado pular um muro ou coisa desse tipo. É uma vergonha permitir que as pessoas cubram o alto dos muros com cacos de garrafa (STOKER, 2014, p. 114-116).

Como foi dito anteriormente, o dispositivo do sexo se sustenta entre o poder, saber e prazer e para que essa tríade seja satisfeita é necessário observar o funcionamento do próprio dispositivo e suas interseções para colher os seus benefícios.

Nesse sentido, o gozo do monstro depende desses elementos ligados ao funcionamento do dispositivo do sexo, como aparece nessa passagem literária. Drácula sacia sua sede inesgotável de sangue mediante a oferta disponível, e se não há a oferta desejada, ele cria ao seu modo a disponibilidade do líquido escarlate. Com esse fluído é possível o monstro decadente alcançar o poder, conhecer e ter prazer.

No entanto, para que consiga chegar a esse estado de gozo é preciso primeiramente observar o funcionamento do dispositivo sexual. É o que Drácula faz como predador nato que é, observa meticulosamente os passos de sua presa esperando o momento certo para ataca-la e obter o que tanto almeja.

Assim, Drácula observa “com seus olhos vermelhos” todos os movimentos do lobo Bersicker. E no momento mais oportuno ataca sua presa. Utilizando os seus poderes vampíricos hipnotiza o lobo ao ponto de fazê-lo fugir da jaula e ganhar as ruas da cidade, já que esse é o lócus preferido do ser de fronteira de realizar suas experimentações.

Além disso, fica evidente que o lobo ao retornar para o zoológico traz marcas de suas experimentações artificiais na *urbs*, pois o tratador nota ferimentos na cabeça comparando com algum objeto cortante como cacos de vidro.

Dessa forma, infere-se uma predileção de Drácula ao bestialismo conforme salienta Albuquerque Júnior (2014, p.11):

Drácula também parece ser um perigo, uma ameaça por seu pansexualismo, pela variedade de suas preferências alimentares e sexuais, afinal, num momento de paranoica procura de identificação e classificação das condutas sexuais, o Conde podia ser acusado de praticar desde o bestialismo ou a zoofilia até o homossexualismo, afinal sugava o sangue de gatos e cachorros, além de todos os corpos humanos que aparecessem, sentindo um indisfarçável prazer nisso. Drácula gozava com todos os corpos.

O morto vivo não representa uma ameaça apenas aos seres humanos, mas todos os seres vivos. Toda e qualquer matéria animada torna-se um repositório de sangue em potencial capaz de mantê-lo conectado com a vida e renovar seus votos com o poder e prazer, reconfigurando o dispositivo do sexo. Como afirma Albuquerque Júnior (p.11), “Drácula gozava com todos os corpos”, o que fica evidente a sua comunhão com uma identidade plural.

Sob esse ponto convém observarmos a simbologia do animal lobo inerente ao ataque de Drácula:

Este simbolismo Devorador é o da Boca, a imagem arquetípica da iniciação, ligada aos fenômenos das alterações do dia e da noite e da vida e da morte. A boca devora e regurgita. É o iniciador que assume, de acordo com o laço superior, a forma da criatura a mais voraz nesta área particular - lobo, jaguar, crocodilo ou outro animal. Na mitologia escandinava, o lobo é explicitamente descrito como "devorando as estrelas" e compara-se com o lobo que comeu a codorna no Rig-Veda. Se, como vimos, a codorniz é um símbolo de luz, a boca do lobo é noite, a caverna, o Submundo ou a fase do pralaya cósmico [...]. Já se fez menção ao significado iniciático deste símbolo, e deve-se acrescentar que dá ao Lobo, Como o cão, um papel como condutor das almas. Um mito Algonquin mostra o Lobo sob a aparência de um irmão de Demiurge Menebuch, o grande coelho, rulling o reino dos mortos, no Ocidente. Na Europa, um dos deveres reconhecidos do lobo era o de condutor de almas (CHEVALIER, 1994, p. 1121).²¹

Como é demonstrado na passagem literária em estudo Drácula para se fortalecer necessita de grande quantidade de sangue. Dessa vez, a vítima escolhida que doa o fluído rubro tão caro é o lobo Bersicker, animal muito pertinente aos interesses do morto-vivo, pois,

²¹ This Devourer symbolism is that of the Mouth, the archetypal image of initiation, connected with the phenomena of the alternations of day and night and of life and death. The mouth devours and regurgitates. It is the initiator assuming, according to place, the shape of the most voracious creature in that particular area - Wolf, jaguar, crocodile or other animal. In Scandinavian mythology the Wolf is explicitly described as 'devouring the stars' and bears comparison with the Wolf which ate the quail in the Rig-Veda. If, as we have observed, the Quail is a symbol of light, the wolf's mouth is night, the cavern, the Underworld or the phase of cosmic pralaya[...] Mention has already been made of the initiatory significance of this symbol, and it should be added that gives the Wolf, like the dog, a role as conductor of souls. In the Algonquin myth shows the Wolf in the guise of a brother of Demiurge Menebuch, the great rabbit, ruling the kingdom of the dead, in the West. In Europe one of the wolf's recognized duties was that of conductor of souls (CHEVALIER, 1994, p. 1121).²¹

de acordo com a simbologia licantropa, o lobo é conhecido como um animal devorador nato e iniciático, o que traz uma grande interação muito próxima com Drácula.

Drácula ao transformar esse animal em criatura sua estabelece uma conexão através do sangue. Todo o poder conferido ao lobo como criatura devoradora é transferido a Drácula mediante o líquido escarlate que, reconfigurando um fenômeno antropofágico incorpora as identidades de sua presa.

É preciso salientar que Drácula faz uso artificial de um ato antropofágico sádico ao se apossar do outro:

Em culturas antigas, como a dos habitantes originais da Indonésia, Austrália e Nova Zelândia, o consumo de carne humana tinha como objetivo incorporar atributos dos mortos, como força, coragem, integridade... A antropofagia é um componente habitual das relações afetivas e sexuais. Os atos de beijar, morder e chupar fazem parte do repertório das carícias trocadas entre pais e filhos e entre casais; expressam proximidade emocional e desejo de ter o outro, simbolicamente, “dentro de si”. Esse desejo erótico de incorporar a pessoa amada transparece quando se diz que alguém é “gostoso” ou quer “comer” o outro. A fantasia de devorar ou ser devorado também está presente em diversas fábulas e brincadeiras de crianças e adultos (SAMIEH, 2017, p. 3).

De acordo com a psicanalista Nahlah Samieh, historicamente em civilizações mais remotas era um hábito comum o consumo de carne humana, pois, acreditava-se que o ato de comer carne do inimigo era uma forma de se apropriar das virtudes e vantagens de seu rival morto. Entretanto, o exercício de um ato antropofágico não é sinônimo apenas de culturas antigas. Simbolicamente, encontramos no universo psicanalítico vestígios de um desejo intenso de devorar e se alimentar do outro.

Metaforicamente, o ato de morder, chupar e sugar o amante é a concretização do desejo sádico em devorar e se alimentar dos fluídos corporais do outro. Uma configuração de posse. Ainda sob esse aspecto, podemos salientar que Drácula torna-se um exímio devorador e realizador do desejo sádico ao utilizar como experimentação artificial a antropofagia. Isto porque, o morto-vivo ao tomar posse de bens tão preciosos como sangue e sêmen além de se apropriar da força e vitalidade de suas presas também experimenta um exercício sádico de posse de suas vítimas. Assim, Drácula inaugura manifestações canibais em dois níveis: o de se apropriar da vitalidade do outro e a experimentação artificial.

Torna-se relevante o fato de que o morto-vivo escolhe como vítima nesse momento um lobo, animal este que no seio da natureza é considerado um predador nato, o que

transfigura numa violação da natureza em mãos decadentes, que de acordo com Albuquerque Júnior:

Como tematiza Michel Foucault, em *Os Anormais*, o monstro é justamente aquela criatura em que se articula a violação às leis da natureza e da sociedade, uma figura em que aparece reunido o impossível e o proibido. [...] uma temática que vem desde pelo menos a Idade Média, a da criatura metade homem, metade besta, um corpo e uma alma indefinidos entre o humano e o animalesco, entre o divino e o diabólico (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 20).

De acordo com Albuquerque Júnior citando Michel Foucault, o monstro sempre se posiciona entre a violação da natureza e as leis que regem a sociedade para apresentar ao mundo o seu discurso dual e transgressor, trazendo assim uma releitura em seu corpo ambíguo de uma criatura que abriga em um mesmo corpo porções variada de animal, humano, divino e diabólico.

Assim, Drácula com o intuito de saciar o seu desejo sádico de posse de sua vítima torna-se um criador, pois, ao estabelecer um desequilíbrio natural e social assume sua identidade de criador e se apropria da vida, espalhando a corrupção a sua volta (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.2). O morto-vivo desempenha o seu papel de criador ao transformar a vida e o papel de monstro que é ao subverter qualquer tipo de ordem imposta.

Diante disso, uma questão torna-se pertinente. Drácula como violador da natureza e da sociedade derruba qualquer regra imposta para saciar os seus apetites, o que o obriga a se transmutar em várias identidades incluindo na identidade bestial, uma vez que, para o ser de fronteira o mais importante é se entregar ao mundo das experimentações mais inusitadas. Nesse sentido, o devir-animal é uma reincidência em Drácula como podemos verificar:

Ao primeiro uivo, os cavalos começaram a relinchar e a bufar, mas o condutor lhes falou suavemente e eles se acalmaram, mas tremiam e suavam como se estivessem fugindo depois de um súbito ataque de medo. Então, á distância, vindo das montanhas que nos cercavam, começou um uivo maior e mais alto, um uivo de lobos, que afetou, tanto aos cavalos quanto a mim, da mesma maneira[...] Ele os acariciou e acalmou, sussurrando algo em seus ouvidos, como ouvi dizer que os encantadores de cavalos fazem; e com efeito extraordinário, pois sob suas carícias tornaram-se de novo bastante dóceis, embora ainda tremessem (STOKER, 2014, p. 26).

Assim, como os lobos são criaturas de Drácula também os cavalos se transformam em seus criados, pois, o encantamento ou uma espécie de hipnose parece acometer todas as suas vítimas que estão em seu poder. De acordo com a simbologia cavalos representam força e carregam vida e morte:

²² Uma crença, firmemente assentada na memória popular em todo o mundo, associa o cavalo no início dos tempos com a escuridão e com o mundo ctônico de onde surgiu, galopando, como o sangue que pulsa nas veias, fora das entranhas da terra ou das profundidades do mar. Este cavalo arquetípico era o misterioso filho da escuridão e portador tanto da morte como da vida, ligado como estava aos poderes destrutivos e ainda triunfantes do Fogo e alimentando, contudo dos poderes sufocantes da Água. A multiplicidade de papéis simbólicos que o cavalo desempenha deriva dessa complexidade de significado que se une a todas as grandes figuras lunares, quando a imaginação associa por analogia a Terra, como a figura-mãe, Com seu planeta a Lua, água com sexualidade, sonhos com adivinhação e vida vegetal com sua renovação sazonal. [...] A tradição e a literatura das estepes da Ásia Central, terra do xamã e cavaleiro, preservaram e O cavalo ctônico com poderes misteriosos que se apoderam do ponto onde a força humana falha, às portas da morte (CHEVALIER, 1994, p. 517).

Segundo as crenças populares ao redor do mundo cavalos são sempre associados como portadores da vida e da morte, visto que é um animal sempre presente na vida do homem seja ligado ao trabalho ou de modo recreativo. Assim, a espécie equina vive no limiar de um espaço fronteiro entre vida e morte estabelecendo uma afinidade muito próxima com o morto-vivo. Ambos transportam vida e morte, surgindo daí uma simbiose fatal.

Por conseguinte, mais uma vez se repete um ideário antropofágico cultuado por Drácula, pois, fica explícito a transformação dos cavalos em criaturas suas presente na oscilação de comportamento de agressividade para docilidade. Além disso, como o ser de fronteira exercita a antropofagia como forma de se saciar, ele consegue transportar para si todas as vantagens e benefícios dessa relação com os equinos. Isso evidencia de sobremaneira a intensificação do devir-animal:

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. Toda a crítica estruturalista da série parece inevitável. Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. E sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado, como em Jung ou Bachelard. Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal

²² A belief, firmly seated in folk memory throughout the world, associates the horse in the beginning of time with darkness and with the chthonian world from which it sprang, cantering, like blood pulsating in the veins, out of the bowels of the Earth or from the depths of the sea. This archetypal horse was the mysterious child of darkness and carrier both of death and of life, linked as it was to the destructive yet triumphant powers of Fire and to the nurturing yet suffocating powers of Waters. The multitude of symbolic roles which the horse plays derives from that complexity of meaning attaching to all major lunar figures, when imagination associates by analogy Earth, as the mother-figure, with her planet the Moon, water with sexuality, dreams with divination and plant life with its seasonal renewal.[...] Tradition and literature from the steppes of central Asia, the land of the shaman and the horseman, have preserved and image of the chthonian horse with mysterious powers which take over at the point where human strength fails, at the gates of death (CHEVALIER, 1994, p.517).

ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna "realmente" animal, como tampouco o animal se torna "realmente" outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir outro do animal é real sem que esse outro seja real. Enfim, devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança (DELEUZE, GUATARRI, 2014, p. 16).

Como salienta Deleuze e Guatarri um devir envolve processos complexos e intensos. Não se trata de interações tampouco de imitações ou identificações, é um movimento transformador em constantes ações. Especificamente falando de devir-animal, não é necessário que haja concretamente a parte animal para que ocorra esse movimento. Estamos falando de uma possibilidade subjetiva do homem se reduzir numa espécie de zoomorfização, ou seja, uma necessidade do eu se reconhecer como outros-eu. Desta forma, devir não é um processo evolutivo que gera filiação, é antes de tudo uma errância que promove alianças.

Nesse sentido, Drácula reúne um conjunto complexo de devires-animal, pois possui várias facetas. O ato de se transfigurar simbolicamente e subjetivamente permitindo que suas feras venham à tona e propagem juntas a ruína é a manifestação por extensão do devir animal, no qual a multiplicidade dirá as formas de contágio e propagação da decadência do morto-vivo (DELEUZE, GUATARRI, 2014, p. 15). Assim, vimos anteriormente que, no devir-animal há a relação de homem com animal e animal torna-se outra coisa, que aplicado a Drácula esse conceito super intensifica, pois quanto mais ele se vale de seus poderes demiúrgicos para se apossar do sangue e das vantagens das suas presas mais ele exercita o ato antropofágico e contagia o ambiente a sua volta de decadência ao adotar a pluralidade e hibridez.

Torna-se relevante observarmos o processo identitário plural presente no ato antropofágico e devir-animal de Drácula. Em um primeiro momento se alimenta e goza com os corpos para em seguida exercitar as suas subjetividades conseguidas através de suas presas para propagar os ideais da ruína:

O devir-animal, a fera que existe em cada um, que continua atemorizando a sociedade que se quer civilizada, que busca, através de meios científicos encontrar, em meio à multidão, através do exame de cabeças, formatos de rostos, posições de sobrancelhas, tipos de nariz e de orelha, formato da bacia e da vulva, da disposição dos pelos pubianos, das impressões digitais

detectar agora o que se chamará de anormal ou de degenerado, reunindo as figuras do monstro, do incorrigível e do onanista em uma só, detectar o que Lombroso vai nomear de criminoso nato, aquele que traz em sua natureza a marca da maldição, o destino do crime, da tara e da anormalidade, parece esperar encontrar a qualquer momento um vampiro. [...] Drácula não apenas infunde sofrimento e dor, ele também sofre a maldição de uma identidade eterna, ele se sabe um monstro, ele se sabe uma anomalia. Embora tenha conquistado aquilo que mais desejam os homens, a imortalidade, esta é para ele um tormento, pois por séculos está condenado a reviver a mesma identidade, a se descobrir e ser descoberto como o mesmo, a se saber um desterrado, um eternamente rejeitado, um ser abjeto, que jamais poderá viver em sociedade, jamais poderá habitar entre os homens, pois é o portador da desgraça. Quando da sua chegada, até mesmo a natureza o denuncia: raios, trovões, tempestades, a morte de animais, as plantações que secam, tudo murcha e desmorona a seu redor. Numa sociedade fascinada pelo progresso, pela poder transformador da história, uma sociedade que se quer revolucionar permanentemente, há um fascínio pela ruína, pela destruição, pelos escombros, como dirá Walter Benjamim ao tratar da modernidade. Drácula seria a encarnação das dimensões sombrias da modernidade, que tudo arruína, inclusive a natureza, que a tudo destrói para novamente construir, que rompe com toda tradição, que vampiriza o passado e a memória para infundir-lhes vida nova, alterando o seu significado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012, p.12).

Aquele que é um violador da natureza e da sociedade, mesmo diante das sanções impostas escolhe assumir a sua identidade plural. Acima de tudo é um ser dotado de coragem, uma vez que, ao defender o seu estilo de vida autônomo corre o risco de ser rotulado como anormal por exercitar as suas particularidades e contrariar a uniformização.

Os anormais que flanam pelo universo assim com Drácula carregam eternamente o estigma da maldição e marginalização. Trata-se de seres que por viverem em dissonância com a sociedade sempre serão rotulados de criaturas que devem ser adestradas. São portadores de corpos sem controle e por sua vez, a sociedade os vê como uma ameaça aos bons costumes e, portanto, precisam ser controlados e docilizados.

Mesmo Drácula se realizando e “gozando com todos os corpos” em seu universo contaminado de perversões e artificialidade não deixa de ser uma criatura melancólica, pois, se dá conta de sua danação: É o portador de uma identidade que sempre irá marginalizá-lo. Visto que, os seus disfarces e facetas variadas serão inúteis diante do discurso vaticinado da sociedade: Por séculos e séculos nunca será aceito porque é um violador social e natural.

Ainda sob esse aspecto, Dorian Gray, assim como Drácula, possui uma identidade plural passível de marginalização social:

Assim que terminou de se vestir, foi até a biblioteca e sentou-se para um leve desjejum francês, que fora disposto para ele em uma pequena mesa circular próxima de uma janela aberta. Era um belo dia. O ar cálido parecia carregar

temperos. Uma abelha voou adentro, zumbindo ao redor de uma cesta azul no formato de dragão, cheia de rosas amarelo-enzofre, que estava à frente dele. Ele se sentia perfeitamente feliz. De repente, seus olhos pousaram sobre a tela que ele colocara defrente ao retrato e se assustou[...] Era então verdade? O retrato tinha mesmo mudado? Ou era simplesmente a sua própria imaginação que o fizera ver um ar diabólico onde havia um tom de alegria? De fato uma tela pintada não poderia mudar? A coisa era absurda. Serviria como uma história para contar a Basil algum dia. [...] E, ainda, como era vívida sua lembrança de tudo aquilo! Primeiro, à débil luz do alvorecer e então, na brilhante aurora, ele vira o toque de crueldade em seus lábios curvados. Ele sabia que, quando estivesse só, teria de examinar o retrato (WILDE, 2012, p.61).

Esse excerto imprime bem a dualidade do ser de fronteira, visto que, Dorian Gray é tomado por uma crise existencial, ficando assim dividido entre o homem reto dos bons costumes e o ser livre “Como para intensificar esse conflito, eis que surge uma imagem alegórica muito pertinente de” uma abelha que entra pela janela e vem zumbir numa cesta azul no formato de dragão repleta de flores amarelo-enzofre.”

Trata-se de uma imagem carregada de uma simbologia forte que convém detalharmos. Conforme conferimos na seção “O jardim do Diabo”, a abelha simboliza a sobrenaturalidade sobre a natureza estabelecendo a dualidade entre o sobrenatural e natural e já surgindo aí à instalação da dualidade presente no pacto fáustico ao contratante. Aliado á isso temos o símbolo do dragão e da cor azul. A figura do dragão remete à proteção e a tendências diabólicas. Já a cor azul é sinônima de profundidade e vazio concomitantemente. Assim, o azul representa ainda a transmutação de um estado real para o imaginário (CHEVALIER, 2014, p.). Temos nessa passagem alegórica a reincidência da abelha actualizante que aderindo às figurações de dragão e da cor azul personifica a essência do monstro. Dessa forma, a *apis melífera* transfigura-se de facetas e ressurge na morada do monstro para lembrá-lo da sua condição de ser duplo. Uma vez que, o animal surge em um momento propício, pois, Dorian se encontra dividido se o que viu no retrato se trata de realidade ou mero fruto de sua imaginação. Assim, começa a refletir e questionar sobre sua dualidade, se é possível que sua duplicação assumiu formas monstruosas, ao ponto de temer ficar a sós com o seu retrato, ou seja, metaforicamente representa o receio de descobrir a sua verdadeira identidade. Portanto, receber a visita da abelha actualizante carregada de toda a simbologia já mencionada é confirmar a sua identidade plural.

Ainda sob esse aspecto é pertinente observarmos o uso da experimentação do canibalismo psíquico atrelado ao desejo sádico em se apossar do outro:

Quando o canibalismo se converte em crime sexual, no entanto, raiva e agressividade são dois componentes quase sempre presentes. Depois de

deglutir o amante, Armin Weives disse que seu ato tinha sido “como um casamento, algo que o alçou a uma condição sobrenatural... Eu tinha a esperança de que ele se tornasse parte de mim”. Enquanto o matava e o esquartejava, desfrutou um estado eufórico que combinava ódio e alegria. Outro canibal famoso, o japonês Issei Sagawa, que comeu sua professora de alemão em 1981, deixou um registro escrito da cena: “Corto seu corpo e levo a carne à boca inúmeras vezes. Então fotografo seu cadáver branco com ferimentos profundos. Faço sexo com seu corpo. Quando a abraço, ela emite um sopro, me assusto, ela parece viva. Eu a beijo e digo que a amo. Então, arrasto seu corpo para o banheiro. A essa altura estou exausto, mas corto sua anca e coloco a carne em uma assadeira. Depois de cozida, sento-me à mesa usando suas roupas de baixo como guardanapo. Elas ainda têm o cheiro de seu corpo” (SAMIEH, 2017, p.4).

Em muitos casos de canibalismo como o de Armin Weives e Issei Sagawa o expediente sexual está envolvido, uma vez que, não se trata apenas de se alimentar e deglutir a carne da vítima-amante, mas envolve uma intrincada relação erótico-sádica em se apossar do outro. Nesses casos, a posse pelo objeto desejado chega ao extremo de ter que assassinar e comer a vítima para saciar o seu desejo de posse. Metaforicamente representa uma dependência da pessoa amada, seja biologicamente e psiquicamente. Uma entrega desesperada de ter o outro para si mesmo que para isso precise recorrer a experimentações artificiais. Podemos encontrar reminiscências canibais em Dorian Gray:

[...] Ela é todas as grandes heroínas do mundo em uma só pessoa. Ela é mais do que um indivíduo. Quero que os mortos enamorados do mundo ouçam risos e fiquem cada vez mais tristes. Quero que um hálito da nossa paixão levante o pó deles para dentro da consciência, para despertar a dor de suas cinzas. Meu Deus, Harry, como a cultuo! Manchas frenéticas vermelhas ardiem em seu rosto. Ele estava terrivelmente excitado. [...] Então, assassinei Sybil Vane- assassinei-a, tão certamente quanto tivesse cortado sua pequena garganta com uma faca (WILDE, 2012, p. 64).

Dorian Gray assemelhando-se a um canibal se encanta com a sua vítima Sybil Vane. A atriz do teatro Bristol torna-se seu objeto artístico de desejo, a venera porque vislumbra na pobre moça todas as suas sublimações da arte. No entanto, quando o decadente percebe que a mesma não consegue corresponder aos seus anseios artísticos ele a destrói. O próprio Dorian entender que mesmo indiretamente a assassinou.

Portanto, instaura-se uma espécie de canibalismo artístico. Dorian cultua de tal maneira Sybil Vane ao ponto de se saciar sexualmente e artisticamente da moça. De fato não se alimenta da carne humana de sua vítima como a maioria dos canibais, mas se alimenta de um ideal artístico que deseja atingir ao apossar do objeto desejado.

Assim, o canibalismo é mais uma faceta do ser plural, já que a identidade ambígua do monstro decadente comporta mais essa manifestação, que de acordo com Maheirie (2002, p. 41):

A constituição da identidade tem a marca da ambiguidade, da síntese inacabada de contrários, daquilo que é individual e coletivo, daquilo que é próprio e alheio, daquilo que é igual e diferente. e, sendo semelhante a uma linha que aponta ora para um polo, ora para outro. A utilização do conceito de identidade nos permite desvelar os indivíduos, grupos ou coletividades, localizá-los no tempo e no espaço, “identificando-os” como estes e não outros, mesmo em metamorfose.

Por si só o conceito de identidade já transporta uma marca indelével de pluralidade, dualidade e ambiguidade. Assim, a identidade é marcada por polos divergentes que se tocam para se complementarem. Por conseguinte, o monstro decadente Dorian é inscrito nas inúmeras manifestações duais presente em sua identidade. Necessita urgentemente saciar suas facetas identitárias através de seu universo artificial. Tanto o *doppelgänger* quanto o ser decadente ao assumir a sua ambiguidade focará na sua subjetividade, pois, ao abdicar do mundo normativo voltará seus pensamentos e ações por ele mesmo. É um projeto egocêntrico que se torna concreto. Uma busca incessante pelo eu.

Nesse sentido, essa subjetividade assumida de identidades plurais são atenciosamente cuidadas e estimuladas para garantir as melhores experimentações artificiais. Por conseguinte, para que seja garantida as experimentações, um elemento não passa despercebido: o corpo. Essa porção da matéria e carne que muitas vezes fica no fogo cruzado das relações de poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Movido por sensações, o jovem oculta sua verdadeira essência metamorfoseado em uma beleza eterna e o vampiro vive sua errância contaminando o seu ambiente a sua volta de ruína e decadência. Assim como os personagens que dão nome as obras selecionadas que compuseram o corpus da pesquisa, *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde e *Drácula* (1897), de Bram Stoker, as obras em destaque mantém o fascínio eterno e representa um desafio na compreensão dos discursos imbricados no texto literário.

Conforme foi demonstrado ao longo da pesquisa, as obras refletem as ansiedades do período vitoriano: intensificação da criminalidade urbana no século XIX, substituição da religião pela ciência, aumento das diferenças sociais em virtude do processo de industrialização, cisão entre a burguesia e aristocracia, rígidas condutas sociais que padronizavam a sociedade vitoriana, a função da arte, entre outras, as quais impactaram profundamente a literatura gótica do século XVIII, e impulsionaram novas leituras.

Assim, a releitura pertinente á pesquisa diz respeito ao pacto demoníaco, o qual surge nos romances *Drácula* e *O retrato de Dorian Gray*, que de acordo com a nossa hipótese demonstrou que, a presença do pacto demoníaco nas obras em estudo evidencia a manifestação do Decadentismo, uma vez que, o ser decadente age atraído por manifestações sadistas e diabólicas (LEVIN, 1997, p. 36).

Narrativas de pactos demoníacos firmados entre o homem e o diabo não é novidade, pois, encontramos registros desde a antiguidade clássica e na escritura sagrada. Entretanto, o pacto mais célebre e que nos motivou foi o pacto fáustico realizado entre o diabo e Magister Georgius Sabelius Faustus, ou, simplesmente Dr. Fausto, que foi eternizado pelo escritor alemão romântico Johann Wolfgang Von Goethe. Reza a lenda que o pacto de Fausto com o demônio se realizou através de um contrato assinado com sangue, ficando estabelecido que o demônio serviria Fausto por 24 anos. Terminando esse período de servidão demoníaca, Fausto deveria entregar a sua alma a Mefistófeles como forma de pagamento.

O que torna relevante nesse pacto, diz respeito à motivação que levou Fausto a contratar o pacto com o diabo: conhecimento. Enquanto, que a maioria das narrativas sobre pacto demoníaco descreve a contratação por benefícios financeiros ou relações de poder, como por exemplo, a “Lenda de Teófilo” (c. 1200), que firma o pacto em troca de auxílio para se tornar bispo. Contudo, Fausto deseja apenas conhecimento supremo e aprendizagem, fato este, intrinsecamente relacionado com o ser decadente e vampiro.

Conforme constatamos ao longo da pesquisa, o vampiro e o ser decadente se alinham com o diabo, visto que, as suas experimentações artificiais são construídas por meio de perversões e degenerescência humana, levando todos que cruzam o seu caminho a ruína. Portanto, podemos afirmar que há uma relação próxima dos monstros finisseculares com o diabo e o pacto fáustico, pois, a busca por experimentações novas os impulsionam a uma aprendizagem corporal do conhecimento supremo como ocorreu com Fausto. Esses seres intrigantes que subvertem o *status quo* e por escolha própria optam por viverem em suas torres oníricas enclausuradas por seus devaneios e experimentações artificiais (MUCCI, 1997), personificam a ansiedade da época por compreender o sentido da vida humana. Esse mesmo desespero aparece no vampiro e no ser decadente, visto que, o vampiro um morto-vivo que não se adequa mais as normas dos vivos é um ser que experimenta a sua existência na margem, angustiado pelas ansiedades e incertezas da época, procurando sempre um sentido para a sua existência. Por sua vez, o decadente, ao abdicar do mundo utilitário e povoar seu universo de artificialidade deseja também a compreensão da vida. Desse modo, tanto o vampiro, o decadente e o diabo ao espalharem a ruína e perdição no mundo dos vivos intentam compreender a vida, essa ambígua divisa filosófica, que movidos por seu desejo incessante por sangue e sêmen vai espalhando a sua ruína para adquirir conhecimento.

No encalço da análise e investigação deste estudo, nos deparamos com questões muito pertinentes ao tema selecionado, supra referido anteriormente. Assim, o vampiro, um ser que ocupa um espaço intermediário entre vida e morte, regulação e libertação, controle e abdicção, metaforiza através do sangue o lado obscuro do ser humano e, aliado á tônica decadentista, personifica toda tensão atribuída no contexto vitoriano do século XIX. Época esta muito emblemática, pois, representa um período de profundas modificações sociais, filosóficas e culturais.

Destarte, torna-se relevante observarmos que, o vampiro como criatura transgressora e que subverte a regulação social, não vive mais sob as diretrizes sociais, então, abandonando essa valorização social, vive livremente no seu universo construído artificialmente, figurando perversões, sadismo e diabolismo inscrito no gozo do monstro e dessa forma revisita dimensões apolíneas e dionisíacas. Assim como o vampiro, o ser decadente diagnosticando um enjoo de viver e um repúdio pelo mundo utilitário e funcional que detesta edifica um universo novo repleto de possibilidades sinestésicas promovedor de gozo.

Nesse universo autônomo e artificial engendrado por mãos decadentes as experimentações e o tão esperado gozo ocorre principalmente por vias orais através dos

fluídos corporais: sangue e sêmen. Assim, Drácula e Dorian alcançam o seu gozo mediante os fluídos corporais transformando os seus corpos em redutos de arte e do prazer.

Interessante observarmos a pertinência do sangue e sêmen para o vampiro e ser decadente. Os fluídos em questão podem ser tanto propagadores da vida quanto da morte. Quando circundados pela sociedade se prestam a função utilitária de gerar novos cidadãos e a estabelecer alianças. Mas no momento, que esses fluídos estão sob posse de mãos decadentes transformam-se em veículos de gozo e ruína. Então, podemos afirmar que o sangue é um elemento dual, que se presta tanto ao reconhecimento social, como também representa a quebra dos grilhões do ser decadente. Um fluído que se transfigura em dispositivo de gozo para um ser que propaga ruína e subversão na mesma medida.

Portanto, o estudo objetivou investigar o diálogo decadentista entre o romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde e o romance *Drácula*, de Bram Stoker, que embora este último tenha todos os requisitos que o vincula como expoente gótico, possui também elementos decadentes presentes na obra em alinhamento com a estética decadente presente em *O Retrato de Dorian Gray*. Elementos góticos como: cenário desolador, ambiente fechado, aristocrata maligno, narrativa fragmentada que se entrelaçam com o ambiente de ruína e decadência apresentado pelo monstro de Stoker através dos cultos da androginia, dandismo, artificialismo.

A análise do corpus demonstrou que há reminiscências estéticas em *Drácula*, e vislumbramos a concretização do pacto fáustico como manifestação do culto ao corpo. Uma vez que, o boiardo ao firmar contrato com o diabo abre caminho para o entre-fronteiras. Um ambiente contaminado de taras e perversões e experimentações inusitadas, confirmando assim, a busca por conhecimento e aprendizagem.

Após o levantamento teórico selecionado para o desenvolvimento do trabalho, apresentamos um breve percurso histórico-crítico do universo vitoriano no século XIX, estabelecendo a relevância da época para a análise do corpus. Em seguida, estabelecemos os pontos de contato entre Gótico e Decadentismo. Na sequência abordamos as raízes do vampiro no folclore europeu e sua ligação com o elemento sangue e sêmen. Por fim, analisamos os elementos e traços decadentistas presente em *Drácula*.

Enfim, concluímos que o romance gótico *Drácula* pode ser lido como uma obra decadente. Assim, como o decadente que abdica do mundo convencional e constrói o seu universo artificial contaminado de experimentações, o vampiro vive a sua errância disseminando a ruína e maldição. Ambos são seres marginais que erguem o entre-fronteiras, um estado intermediário entre vida e morte, regulação e libertação que margeia o círculo

hermenêutico. Dessa forma, quanto mais Drácula e Dorian se entregam ao espírito decadente e a novas experimentações mais estão se alinhando com o pacto fáustico, uma vez que, o ideário decadente artificial promove o autoconhecimento corporal engendrado pelo diabo.

Vampiro e decadente são figurações de seres marginais, aqueles que no seio da sociedade são repudiados e rechaçados por serem e desejarem viverem de forma diferente da uniformização social. Monstros que são vistos como uma ameaça e por isso mesmo jogados a margem. Então, abdicam desse mundo sem sentido e se entregam ao seu universo onírico, experimentando novas possibilidades de vivências. Dando um sentido poético a vida do homem vai flanando em estado de arte.

Ressaltamos ainda que o desenvolvimento da pesquisa é relevante para a área, considerando que o presente estudo lança novos olhares aos textos clássicos de *Drácula*, de Bram Stoker, e *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde sob o viés decadentista. Além disso, salientamos a importância da reflexão de uma literatura marginalizada que intercepta dois mundos: o tradicional e o subversor, apresentando o monstro situado nos portões da diferença.

Por fim, ensejamos continuar e aprofundar nossos estudos concernentes a temática decadente e vampírica aliada a crítica a ideologia burguesa, e por conseguinte, futuramente possamos contribuir com o aumento e qualidade de pesquisas dessa natureza.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó- SC: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. de. Diz Positivo: entre o castor e a aranha. In: ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. de. *Dispositivos de Poder em Foucault: práticas e discursos da atualidade*. Organizadores (Antônio Fernandes Júnior, Kátia Menezes de Sousa).- Goiânia: UFG, 2014.

ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. de. *A Bela ou a Fera: os corpos entre a identidade da anomalia e a anomalia da identidade*. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/index2.htm>. Acesso em: 31 jul. 2013.

ARGEL, Martha, MOURA NETO, Humberto. *O Vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Editora Aleph, 2008.

ARISTÓTELES. Arte Poética. Disponível em: http://file://CI/site/livros_gratis/arte_poetica.htm. Acesso em: 25 jan. 2017.

BARBER, Paul. *Vampires, Burial, and Death: Folklore and Reality*. New York: Yale University Press, 1988.

BARROS, Fernando Monteiro de. Baudelaire, Byron e Lúcio Cardoso: *A flânerie e o dandismo do vampiro*. *Soletras*, São Gonçalo, v. 3 n. 05 e 06, 2003. Disponível em: < <http://www.filologia.org.br/soletras/5e6/04.pdf>> Acesso em: 17 dez. 2014.

BARROS, Fernando Monteiro de. *As Estéticas Finisseculares e os Vampiros*. Disponível em: < <http://sobreomedeo.files.wordpress.com/2012/09/28092012.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2013.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Moisés e Ana Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA SAGRADA. TRad. João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1998.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço Literatura: Introdução à Topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.

BRUCKMULLER_GENLOT, Danielle. O salão Rossetti: Cheyne Walk, 16, Chelsea. In: CHARLOT, Monica, MARX, Roland.(Org). *Londres, 1851-1901: A era vitoriana ou o triunfo das desigualdades*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

CABRAL, A. de Oliveira. Introdução. In: MARLOWE, Christopher. *Fausto*. Trad. A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Hedra, 2006, p. 9-25.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. Gótico, fantástico e realismo mágico: teorias e poéticas. In: LEONEL, Maria Célia e GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. (Org). *Modalidades da narrativa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

CASTRO, E. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: < <http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 10 de Jan 2016.

CHARLOT, Monica, MARX, Roland. *Londres, 1851-1901: A era vitoriana ou o triunfo das desigualdades*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*, Paris: Penguin Books, 1994.

COHEN, Jerome, Jeffrey. As sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2011.

CORVINI, Helena, Lima de. *Quem tem medo de Oscar Wilde?: Vida como obra-de- arte*. (Dissertação de mestrado em Ciências Sociais) 89 fls. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo: Pensar com Foucault*. Petrópolis: Vozes, 2013.

COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo: O Diabo como a sombra de Deus na história*. Trad. Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

CRAFT, Christopher. *Kiss with those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula*. California: University of California Press, 2012.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

DARMON, Pierre. *Médicos e assassinos na Belle Époque: a medicalização do crime*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik.v.IV. São Paulo: Editora 34, 2012.

FERNANDES, C. A. *Discurso e sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: I- A Vontade de Saber*. Trad. Maria da Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRANÇA, Júlio. *O insólito e seu duplo*. In: GARCÍA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre (Org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FRAYLING, Christopher. Bram Stoker and the creation of Dracula by Christopher Frayling. In: FRAYLING, Christopher. *The best books ever written*. Penguin Classics. New York: Penguin Books, 2007.

GAY, Peter. *A Experiência Burguesa: Da Rainha Vitória a Freud: A Paixão Terna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. São Paulo: Editora 34, 2011.

HEISE, Eloá. Fausto: a busca pelo absoluto. In: Revista Cult. Edição 130, Novembro/2008. Fonte: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fausto-a-buscapelo-absoluto>

IDRICEANU, Flavia, BARLLET, Waine. *Lendas de sangue: o vampiro na história e no mito*. Trad. Silvia Spada. São Paulo: Madras, 2007.

LAVIER, James. Ensaio Bibliográfico-crítico. In: MENDES, Oscar (Org.). *Oscar Wilde: Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1961.

LECOUTEUX, Claude. *História dos Vampiros: Autópsia de um mito*. São Paulo: Editora UNESP, 2005

LEVIN, Messer Orna. *As figurações do Dândi: Um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LIMA, Dante, Luiz de. *Vampiro O duplo do demônio: da Literatura para a tela do cinema sob o olhar de Francis Ford Coppola*. In: Linguagens- Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 4, nº 1, p. 96-113, jan\mar, 2010. Disponível em: < <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2094/1401> >.

MAHEIRIE, Kátia. *Constituição do sujeito: Subjetividade e identidade*. Interações. Vol. VII, nº13, p.31-44, jan\jun, 2002

MARLOWE, Christopher. *Fausto*. São Paulo: Hedra, 2006.

MARTINS, Alexandre Sobreira. *Drácula: Um flâneur na Londres Vitoriana: O Vampiro no imaginário vitoriano e o ambiente da grande cidade do fim- de-siécle*. Belo Horizonte:UFMG, 1997.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da Aprendizagem: Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MCCLELLAND, Bruce A. *Slayers and Their vampires: A cultural History of killing the dead*. USA: The University of Michigan Press, 2006.

MCDOWALL, David. *An illustrated History of Britain*. England: Longman, 2006.

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

MELTON, J. Gordon. *Vampires and Alternative Religious*. Disponível em: < <http://freedownload.is\doc\vampires-and-alternative-religious-934223-html>> Acesso em: 5 mai. 2016.

MORAES, Eliane, Robert. *Lições de SADE: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MORETTO, Fulvia, M. L. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989

MUCCI, Isaias, Latuf. *Ruína e simulacro Decadentista: Uma leitura de IL Piacere, de D'Annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1994.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom texto, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto, F. *O Diabo no imaginário Cristão*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

PETZOLDT, Leander. Satan [Satanas]. In: LINDAHL, Carl, MCNAMARA, John, LINDOW, John. *Medieval Folklore: A guide to myths, legends, tales, beliefs, and customs*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 359-360.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996 (Coleção Repertórios).

RICE, Anne. *A Literatura e o vampiro no século XX*. Disponível em: < <http://www.lettras.ufrj.br\ciencialit\garrafa8\na-daniellecosta.html>> Acesso em: 10dez.2013

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma, ou, A Escola da libertinagem*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SAIMEH, Nahlah. *Canibalismo: da cultura á perversão*. Disponível em: < http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/da_cultura_a_perversao.html> Acesso em: 27\02\2017

SANT'ANNA, Ariel Barroso de. *The Vampire in Nineteenth-Century English Fiction: The Various Faces of the Other*. (Dissertação de mestrado) 88 fls. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

SHEARMAN, Deirdre. *Os grandes líderes: Rainha Vitória*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia Sexual: Sexo e cultura no fin de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SILVA, Alexander Meireles da. *Literatura inglesa para brasileira: curso completo de literatura e cultura inglesa para estudantes brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2005.

SILVA, Alexander Meireles. Introdução. In: COSTA, Bruno (Org.). *Contos clássicos de vampiros: Byron, Stoker e outros*. São Paulo: Hedra, 2010.

SILVA, Alexander Meireles da. SILVA, Veridiana Mazon Barbosa de. *Porque a alma da carne está no sangue: Uma leitura queer do vampiro na literatura brasileira finissecular*. In: Ângulo, Lorena, SP, v. 1, nº 130, p. 109-117, jul\set, 2012. Disponível em: <<http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/view/1020/801>>.

SUMMERS, Montague. *The Vampire: His Kith and Kin*. New York: E. P. Dutton & Co, 1929.

STOKER, BRAM. *Drácula*. Trad. Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2014.

WATT, Ian. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. New York: Cambridge University Press, 1997.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Trad. Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2012.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray. Prefácio á segunda edição*: São Paulo: Landmark, 2012.