



Frankenstein, de Mary Shelley, e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura

Mary Shelley's Frankenstein and Bram Stoker's Dracula: gender and science in literature

Lucia de La Rocque

Doutora em ciências e mestre em literatura comparada.
Pesquisadora do Instituto Oswaldo Cruz. Professora da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Luiz Antonio Teixeira

Coordenador de educação em ciências do Museu da Vida
Historiador, pesquisador da Casa de Oswaldo Cruz
Av. Brasil, 4365, Manguinhos,
21040-360 Rio de Janeiro – RJ Brasil
Tel.: 2598-4234, 2598-4221
teixeira@fiocruz.br

ROCQUE, L. de L. e TEIXEIRA, L. A.:
'Frankenstein, de Mary Shelley e Drácula, de
Bram Stoker: gênero e ciência na literatura'.
História, Ciências, Saúde – Manguinhos,
vol. VIII(1), 10-34, mar.-jun. 2001.

As obras literárias têm, através dos tempos, dado voz aos medos e esperanças gerados pelas descobertas científicas e retratado as imagens e mitos em torno da própria idéia de ciência. Diversos parâmetros podem contribuir para estas representações da ciência, como a cultura e a classe social na qual estão inseridos os autores das obras em questão. Não se pode negar, também, a influência do gênero, já que, pela dominação da ciência pela esfera masculina de ação, o fato de a obra ser de autoria feminina ou masculina pode determinar uma peculiar caracterização do mundo científico. Neste artigo, através de uma análise comparativa de duas importantes obras literárias do século XIX, *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *Drácula*, de Bram Stoker, são colocadas em relevo questões relativas à visão de ciência e sua relação com o gênero. Enquanto Shelley, como mulher, afastada do mundo científico, descortina em *Frankenstein* toda sua desconfiança em relação ao mesmo, Stoker, protótipo do homem vitoriano, imprime em *Drácula* sua sólida confiança na ciência.

PALAVRAS-CHAVE: gênero, representações da ciência, literatura.

ROCQUE, L. de L. e TEIXEIRA, L. A.: 'Mary Shelley's *Frankenstein* and Bram Stoker's *Dracula*: gender and science in literature'. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. VIII(1), 10-34, Mar.-June 2001.

Throughout the ages, literary works have expressed fears and expectations generated by scientific discoveries and have portrayed images and myths about science itself. Several parameters can contribute to these representations of science, including the culture and social class to which the authors of these works belong. We also cannot deny the influence of gender, as due to the fact that the male sphere of action dominates science, male or female authoring can determine a peculiar characterization of the scientific world. In the present work, through a comparative analysis of two important literary works from the 19th century, *Frankenstein*, by Mary Shelley, and *Dracula*, by Bram Stoker, the issues concerning the view of science and their relation to gender are highlighted. While Shelley, as a woman, apart from the scientific world, reveals in *Frankenstein* all her distrust about it, Stoker, the model of a Victorian man, expresses in *Dracula* his total trust in science.

KEYWORDS: gender, representation of science, literature.

Introdução

Por sua capacidade de engendrar as mais diversas inovações tecnológicas, a ciência hoje é muitas vezes vista como o mais seguro passaporte para um mundo melhor. Por outro lado, multiplicam-se as controvérsias relacionadas aos seus limites éticos e ao perigo que algumas pesquisas podem legar à sociedade. A despeito dessas diferentes situações, o que se observa é a centralidade das questões sobre a ciência no mundo moderno. O aporte de informações sobre o tema é tão intenso que mesmo os neófitos nas disciplinas biológicas, por exemplo, estão, por vezes, familiarizados com a ovelha Dolly e sabem que a técnica que a gerou está, de alguma forma, ligada à aterradora possibilidade da clonagem de um ser humano em laboratório. Poderíamos, portanto, pensar que a apreensão em relação ao possível impacto maligno das descobertas científicas ou o otimismo desmedido em relação aos seus resultados seriam sentimentos típicos deste início de século. No entanto, estaríamos cometendo um erro histórico; na verdade, as representações sociais sobre o legado da ciência à sociedade sempre foram muito variáveis, oscilando de caracterizações positivas e otimistas a previsões catastrofistas.

Através dos tempos, a literatura tem dado voz aos medos e esperanças gerados pelas descobertas científicas e retratado as imagens e mitos em torno da própria idéia de ciência. A literatura fantástica, produzida desde a Antiguidade, já havia especulado sobre os possíveis descaminhos do desenvolvimento tecnológico humano. Não é espantoso, então, que nos deparemos, já no Século das Luzes, época da ascensão triunfal da ciência, com escritores como Jonathan Swift, em *As viagens de Gulliver*, que alertavam para o perigo de uma confiança excessiva nos paradigmas científicos e tecnológicos que viesse sufocar o lugar da emoção no coração humano. No século XIX, o avanço tecnológico fez com que muitas visões futuristas, que se acumulavam desde o Renascimento, se tornassem parte do cotidiano das grandes cidades. É, portanto, natural que essa época tenha testemunhado não só o nascimento do gênero literário que ficou mais tarde conhecido como ficção científica, mas também uma produção bastante extensa dessa literatura nascente, que se volta então para os efeitos danosos ou benfazejos do desenvolvimento científico e tecnológico.

Assim, no final do século XIX, embora encontremos romances como *Looking backwards*, de 1888, uma utopia socialista futurista de Edward Bellamy, na qual a mecanização desempenha papel fundamental, deparamo-nos também com obras como *Erewhon*, de 1872, em que Samuel Butler imagina um tempo em que as máquinas são banidas devido à tendência de tyrannizar os seus próprios criadores. É dessa época, também, *A máquina do tempo*, onde H. G. Wells constrói um futuro em que a rígida divisão social dos seres humanos entre aqueles que produzem a tecnologia e os que dela se beneficiam se agudiza de forma horripilante.

Esquemáticamente, podemos dividir a ficção científica entre as obras que tendem a transmitir visões positivas ou negativas da ciência. No entanto, essa divisão inicial ainda não dá conta de diversas nuances e representações sobre a ciência, bastante diferenciadas, que se relacionam a fatores socioculturais, históricos e psicológicos etc. Este artigo irá discutir algumas dessas representações através da análise comparativa de duas importantes obras literárias do século XIX: *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *Drácula*, de Bram Stoker. Nosso objetivo é dar relevo às questões referentes à visão de ciência e sua relação com gênero nessas obras.

Consideramos que, como qualquer construção humana, a produção literária está eivada de visões de mundo e posições políticas determinadas pela estrutura social em que está contida e, mais especificamente, pelo domínio da ação social das pessoas nessas estruturas. Ou seja, as formas mais gerais da organização social, como gênero, raça, classe, ocupação etc, assim também os campos de atuação social, tais como rituais, trabalho, comércio, instituições políticas, família e diversas afinidades condicionam simultaneamente os caminhos da produção literária e as representações sobre a ciência. Nesse sentido, afirmamos que o fato de a obra ser de autoria feminina ou masculina pode, portanto, determinar uma peculiar caracterização do mundo científico.¹

Do gótico à ficção científica

Frankenstein, da inglesa Mary Shelley, é considerada a primeira obra de ficção científica, gênero literário que se volta para o mundo da ciência, incluindo aí sua organização e produção, ideais de conhecimento e avanços técnicos etc. Escrita em 1818, representa uma virada em relação ao gênero gótico de romances, que marcou a segunda metade do século XVIII na Inglaterra, com obras como *Vathek*, de William Beckford, e *The monk*, de Mathew G. Lewis, ambientadas em castelos em ruínas ou lugares exóticos, e povoadas por aristocráticos e depravados personagens, que, no final, recebem um terrível castigo dos céus. Isso se explica pelo fato de que a natureza do mal explorado no romance gótico do século XVIII, evidenciado na depravação e nas forças satânicas que circundavam seus personagens, aos poucos ia deixando de fazer sentido para as camadas letradas européias, que obtinham cada vez mais conhecimento das descobertas e teorias científicas do período.² Assim, o elemento trágico, claramente ligado ao lado espiritual nos tradicionais romances góticos, veio a se desencantar — na acepção weberiana do termo — e se inserir na esfera psicológica e/ou social.

Frankenstein abraça definitivamente esse parâmetro. A obra é vista como o primeiro romance gótico-psicológico, onde é mantida a ambientação exótica, agora relacionada ao mundo da ciência. Afinal, é num cenário isolado que Victor Frankenstein, o cientista, começa a

criação do monstro, e, portanto, inicia sua via-crúcis, que só irá terminar com a destruição do criador e da criatura. No entanto, a força trágica que move o romance não se liga mais ao mundo espiritual, mas sim à psique do protagonista e à sociedade que o cerca. O móvel do romance é, então, a incomensurável ansiedade de conhecimento de Victor. Além disso, há a ligação óbvia entre a rejeição de sua própria criação – o monstro não pode deixar de ser considerado seu filho – e as maldades cometidas pela criatura. Mas não é só Victor que a rejeita, mas também a sociedade, já que todos fogem diante da sua feiúra, e, mesmo ela lhes sendo absolutamente inofensiva, tentam atacá-la.

Em *Frankenstein*, e em seus sucessores, como o doutor Jekyll – de *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson – e Moreau – de *A ilha do dr. Moreau*, de H. G. Wells –, o vilão gótico se transforma em cientista; o poder maléfico já não se concentra em um ser diabólico, mas em criaturas geradas pela ciência. Essas obras, portanto, se encaixam na categoria de romances que alertam sobre as possíveis conseqüências do desenvolvimento da ciência.

O prodigioso é que, em *Frankenstein*, a vingança exercida pela criatura contra o criador atingiu proporções que sua própria autora não poderia ter previsto. Assim, o monstro que escapa do controle de Victor Frankenstein, o cientista que o criou e o rejeitou a ponto de jamais tê-lo nomeado, é dotado de uma imagem ficcional tão possante que chega a usurpar o nome de seu criador. Na imaginação popular, Frankenstein é a criatura, tendo-se, definitivamente, tornado uma figura de estatura mítica. Mary Shelley, nessa obra, além de condenar o cientista ambicioso, critica duramente a ciência que deflagrou a sede de Victor por viajar em território proibido e perigoso, com terríveis conseqüências para si e toda a sua família.

Segundo Hindle, na sua introdução à obra (Shelley, 1992, p. vii):

Como uma fábula de advertência alertando para os perigos que podem ser lançados à sociedade por uma ciência experimental presunçosa, *Frankenstein* não tem igual. O tema, de arguta inspiração, de uma criatura descontrolada descarregando sua fúria vingativa sobre seu criador cientista e monomaníaco é sustentado de tal forma que o livro se torna uma presença singular e inigualável na literatura inglesa.

Uma criação científica

Todos que conhecem a história de *Frankenstein* identificam a crítica à ambição científica subjacente ao texto, mas há sutilezas nessa condenação, que certamente escapam a olhos menos cuidadosos. Elas dizem respeito às valorações da ciência em vários níveis, que vão da aceitação ou não de certos saberes como obsoletos e sem valor, ou

atualizados e úteis, à dicotomia entre uma ciência tida como boa e uma ciência considerada má.

O jovem Victor Frankenstein, que desde cedo demonstra um inusitado interesse pelos conhecimentos do mundo natural, torna-se íntimo das obras dos antigos alquimistas Cornélio Agripa, Paracelso e Alberto Magno. Sua aproximação desses autores é por ele vista, retrospectivamente, como uma infantilidade que o levava a um emaranhado de sistemas arcaicos, onde misturava, inadvertidamente, teorias contraditórias e conflitantes; problema que, sob sua ótica, teria sido motivado pela falta de uma boa orientação que o conduzisse ao “verdadeiro conhecimento científico”.

Nada mal para um livro do primeiro quartel do século XIX, momento em que uma nova ciência, baseada no método indutivo, era elevada ao vértice da fama, após ter desbancado com suas novas verdades os antigos sistemas filosóficos e unificado vários campos do conhecimento sobre o mundo natural, sob a égide de um mesmo método. Kepler, Galileu, Bacon, Descartes, Leibniz, Harvey e Isaac Newton foram importantes artífices dessa verdadeira revolução que se iniciou por volta de 1500 e fechou seu ciclo em meados do século XVIII. Tal qual nosso protagonista, esses senhores acumulavam habilidades de filósofos, cientistas, engenheiros e inventores, buscando comprovar suas hipóteses através de experimentos, muitas vezes logrando alcançar importantes descobertas e inventos técnicos (Hall, 1988). Não é difícil compreender o fascínio da autora de *Frankenstein* e de seu personagem por essa nova ciência que, ao mesmo tempo que mudava a localização da Terra no universo, explicava os mais intrigantes fenômenos e fornecia base para um acentuado desenvolvimento tecnológico em diversas áreas, como a hidráulica, a ótica, a mecânica, a química.

É sob a influência desse contexto que se dá a conversão do nosso protagonista. Uma noite, ao testemunhar a destruição de um carvalho por um poderoso raio, o jovem Victor passa, através da explicação de um especialista, a tomar conhecimento da eletricidade. Após esse episódio, ele abandona os estudos aos quais vinha se dedicando, e assim narra tal mudança:

...abandonei de pronto as minhas prévias ocupações; desembaracei-me da história natural e toda a sua gênese, como se fossem criaturas disformes e abortivas Nesse estado de espírito, eu me dediquei à matemática e aos ramos de estudo dela derivados, por estarem apoiados em sólidos alicerces e, portanto, serem dignos de minha consideração.

...Em retrospecto, me parece que esta mudança quase milagrosa em minha inclinação e vontade foi sugestão imediata do meu anjo da guarda – o último esforço do espírito de preservação para impedir a tormenta que mesmo naquele momento formava-se nos

céus, pronta para me atingir. ... mas foi em vão. O destino era por demais potente, e as suas leis imutáveis haviam decretado minha mais absoluta destruição (Shelley, 1982, p. 239).

Vemos que Victor considerava a matemática e os conhecimentos a ela relacionados como uma base segura, da qual não poderia advir mal nenhum. Essa fé sobre-humana na neutralidade e utilidade das ciências matemáticas também se relaciona a uma visão de ciência típica da época. Os autores que se voltaram para a ciência do período sublinham dois aspectos importantes que já se mostram presentes na ciência da fase final do Renascimento: seu caráter mecanicista e a utilização de uma linguagem matematizante. Para os cientistas da época, o universo mostrava-se como um grande mecanismo, regido por leis imutáveis, formuláveis geometricamente, passíveis de serem apreendidas pela razão. Nesse sentido, a matemática seria a linguagem adequada para traduzir os fenômenos da natureza, imparcial e infalível, quase que apenas uma tradução do método científico, à época já experimental e hipotético dedutivo (Luz, 1988).

Mas não basta contextualizar as referências à ciência; é preciso notar que em *Frankenstein* há também uma crítica a um tipo de ciência que hoje censurariamos por não ter uma base ética. Na perspectiva da autora, a boa ciência é aquela que não se aventura em terrenos pantanosos, como o da geração da vida, caminho até hoje considerado de natureza divina. Também não se confundiria, nem com os ultrapassados saberes dos alquimistas, que objetivavam transformar os elementos da natureza ou descobrir um milagroso elixir da longevidade, nem tampouco se aproximaria da ciência experimental, que recriava a natureza nos ambientes controlados dos laboratórios, transformando seus artífices em semideuses todo-poderosos que transitavam da vastidão dos estudos celestes ao mundo micro, produzindo novas verdades. Na sua essência, seria a boa ciência uma forma de conhecimento demarcada por valores éticos que garantiriam a segurança da sociedade frente a possíveis perigos advindos dessa atividade. Por ignorar esses limites, Victor cairia em desgraça.

Essa crítica à falta de balizamento ético da ciência, traduzida na ambição desmedida de conhecimento materializada no personagem de Victor, é o que mais chama atenção na obra. Por ela impelido, ele ultrapassa os limites do socialmente aceito e do cientificamente correto, num afã verdadeiramente prometético.³ É como se Mary Shelley antecipasse os valores apontados, quase cem anos mais tarde, pelo sociólogo Robert Merton na conceitualização do *ethos* científico. Para esse autor, o universalismo, o comunismo, o desinteresse e o ceticismo organizado seriam imperativos institucionais da ciência que deveriam constituir a norma de conduta dos cientistas.⁴

Todos esses preceitos são subvertidos por Victor: sua atividade não se submete aos critérios da comunidade acadêmica; mesmo o seu tutor

intelectual, o professor Waldman, é abandonado no decorrer da louca jornada. O resultado de seu trabalho não é socializado; pelo contrário, é guardado a sete chaves, pois ele se tranca em seu laboratório e trabalha inteiramente só, jamais permitindo que alguém se acerque do experimento. Por fim, nem um pouco de desinteresse corre em suas veias: sua atuação é o tempo todo regida pela ambição de glória pessoal. Nesse ponto, a crítica ultrapassa os limites da atividade científica, voltando-se para o conhecimento de uma forma mais ampla.

Não podemos esquecer que a conversa de Victor com Walton, o capitão explorador que o salva da morte logo no início do romance, é iniciada com uma admoestação por parte do cientista ao jovem capitão, para que ele tome cuidado com sua ambiciosa pretensão de chegar ao pólo norte da Terra. Walton confessa a Victor que “a vida ou a morte de um homem seria um preço ínfimo a pagar pelo conhecimento” que ele “buscava, e pelo domínio que adquiriria, e transmitiria, sobre os elementos inimigos da espécie humana”. Seu interlocutor, então, reage de forma tempestuosa, dizendo-lhe: “Ó, infeliz! Estarei diante de um homem que divide minha loucura? Que também bebeu da poção embriagadora?... deixe-me revelar minha história, e você afastará o cálice para longe!” (Shelley, 1982, pp. 231-2).

Mas não é somente o *ethos* científico que Victor subverte. O território que ele invade tão impulsivamente – o da criação da própria vida – é metaforizado no romance, freqüentemente, como uma natureza feminina, que o protagonista deseja invadir, violar e dominar de qualquer modo. É justamente através do emprego de tal metáfora que Mary Shelley faz “uma crítica feminista da ciência”.⁵

A jovem Mary Shelley, que na época da elaboração de sua obra-prima contava apenas 18 anos, viveu plenamente o período do romantismo, cercada pelos maiores expoentes de então, como seu próprio marido, o poeta Percy Bysshe Shelley, e o grande amigo do casal, Lord Byron, entre outros. A autora de *Frankenstein* comungava, portanto, dos ideais românticos, preconizados principalmente pelo poeta William Wordsworth, que via a natureza como uma mãe criadora, um organismo vivo ou comunidade ecológica na qual os seres vivos interagem em mútua dependência, idéia esta, aliás, bastante atual. Em grande parte da poesia de Wordsworth, baluarte do romantismo inglês, essa inter-relação entre a natureza e a mente humana aparece claramente, a primeira sempre caracterizada como inspiradora e mantenedora das maravilhas de que a segunda é capaz.

No entanto, o Iluminismo havia marcado forte presença; os ideais científicos da época encaixavam-se perfeitamente nas idéias iluministas do homem como controlador da natureza, totalmente opostas ao paradigma romântico, e duramente criticadas por Mary Shelley em sua obra. Podemos exemplificar isto comparando duas afirmações. Assim se pronuncia Humphry Davy – cientista do final do oitocentos que obviamente influenciou a escrita de *Frankenstein* – a respeito do

cientista do futuro, que virá a descobrir as leis gerais da química: “Quem não estaria sequioso de se familiarizar com os segredos mais profundos da natureza, de averiguar as suas operações secretas e de mostrar aos homens o sistema de conhecimento que se relaciona tão intimamente com a sua constituição física e moral?” (Mellor, 1989, p. 93).

É de forma muito semelhante que Waldman, professor de Victor Frankenstein cujo discurso sobre a química moderna inspira o jovem na sua pesquisa subsequente, se refere ao papel dos cientistas:

Mas estes contemporâneos cujas mãos parecem feitas somente para remexer corrosivos em cadinhos e os olhos para olharem através do microscópio, na verdade realizaram milagres. Eles penetram no recôndito da natureza e revelam como ela opera em suas funções mais secretas. Eles galgam o espaço. Descobriram o processo de circulação do sangue e a natureza do ar que respiramos. Adquiriram novos e quase ilimitados poderes. E podem comandar o trovão nos céus, reproduzir nos laboratórios os terremotos e perscrutar o mundo invisível (Shelley, 1982, p. 42).

O próprio Victor confessa: “Eu persegui a natureza nos seus lugares mais secretos” (idem, *ibidem*, p. 49) para completar a sua terrível obra. É, então, castigado por não respeitar a “Grande Mãe Natureza” e, pelo contrário, querer subvertê-la, como ele mesmo declara, sem nenhum grão de modéstia: “Uma nova espécie me abençoaria como criador; muitas naturezas felizes e excelentes me deveriam sua existência. Nenhum pai poderia reivindicar a gratidão de seus filhos da forma que eu merecia a deles.”

Nesse afã, torna-se obcecado, esquecendo-se de tudo, mesmo de seus entes queridos, com os quais deixa de se corresponder. Procura procrastinar tudo que se relacionava a seus sentimentos de afeto, até que o grande objetivo fosse alcançado. O irônico é que, quando o seu experimento de laboratório é completado, ele o rejeita.

Nesse percurso, o protagonista violenta a natureza feminina de várias formas: primeiro, tomando a si a tarefa divina de criar a vida; depois, tornando essa criação exclusivamente masculina: ele — um homem — dando existência a uma outra criatura. Além disso, Victor nega ao monstro a possibilidade da companhia de uma fêmea da mesma espécie, que ele até começa a construir, mas destrói antes de completá-la, apavorado com a possibilidade de espalhar sobre a Terra uma “raça de demônios”. Talvez o golpe mais brutal de Victor contra a natureza seja o fato de ele rejeitar a criatura, que, bem ao estilo de Rousseau e Locke, explica que só se torna cruel e vingativa devido ao estado de absoluta solidão e abandono em que é lançada por seu criador. O monstro se defende perante Victor de acordo com o paradigma desses filósofos, dizendo-lhe: “Cria-me, Frankenstein, eu

era bondoso; minha alma transbordava de amor e humanidade; mas não me encontro só, miseravelmente só?” (idem, *ibidem*, p. 95).

Frankenstein e o papel dos gêneros

É interessante notar que a crítica feminista que Mary Shelley faz em *Frankenstein* não abarca somente a existência de uma natureza feminina violada por uma ciência masculina, mas também pode ser detectada nos papéis desempenhados pelas mulheres no romance. São companheiras passivas, como Elizabeth Lavenza, a desditosa noiva de Victor, que só faz esperar pelo destino trágico que a abraça, ou Caroline Beaufort, a mãe de Victor, que morre ao se arriscar deliberadamente, tratando a varíola contraída por Elizabeth. Todas encarnam, assim, uma idéia de mulher totalmente abnegada e auto-sacrificada.

No tocante ao trabalho, a diferenciação de gênero também nos diz alguma coisa. Os homens, em *Frankenstein*, pertencem todos à esfera pública: são funcionários do governo, como o pai de Victor; cientistas, como o protagonista; comerciantes, como Clerval, amigo de Victor, e seu pai; e exploradores, como Walton, o narrador da história. As mulheres, por outro lado, são todas confinadas ao lar: donas de casa, como Elizabeth Lavenza e Caroline Beaufort, que também desempenha o papel de enfermeira, ou empregadas domésticas, como Justine Moritz.

Mary Shelley, sem dúvida inspirada por *A vindication on the rights of woman*, obra de sua mãe, a feminista *avant-la-lettre* Mary Wollstonecraft, carrega nas conseqüências de uma construção social de gênero que valora os homens como superiores às mulheres. Surge assim uma verdadeira antinomia entre o trabalho masculino e a esfera doméstica e sentimental, primordialmente feminina, fazendo com que a primeira subjugue a segunda. Isso pode ser visto na obsessão de Victor, que não consegue trabalhar e amar ao mesmo tempo e se recusa a ter uma relação afetuosa com o seu trabalho, em especial com a sua criação. Pode ser observado, ainda, na destruição de muitas mulheres do livro, conforme Ellis (1979, p. 133) explica. Justine, que é enforcada, acusada injustamente de ter matado William, irmão de Victor, na realidade a primeira vítima da fúria vingativa da criatura, praticamente não se defende e chega ao absurdo de quase acreditar em sua culpa; e Elizabeth, que na noite de núpcias é morta pelo monstro. “Tanto Justine quanto Elizabeth aprenderam as lições de submissão e devoção aos outros que Caroline Beaufort epitomizou para elas. O comportamento modelo dessas moças também baixa sua resistência para as forças que as matam.”

Essas forças, referidas por Ellis, estão estreitamente ligadas ao egocentrismo de Victor, que se recusa a lidar com as conseqüências de seus atos. É inegável que tanto Justine quanto Elizabeth morrem em decorrência do egoísmo absoluto do jovem cientista. O enforcamento de Justine poderia ter sido impedido, se Victor tivesse contado a todos

a verdade, mesmo que a princípio as pessoas custassem a acreditar na existência da criatura. No caso de Elizabeth, isso é ainda mais gritante: o monstro, revoltado com a destruição da criatura fêmea, sua futura companheira, ameaça Victor com as seguintes palavras: “Eu estarei com você na sua noite de núpcias” (Shelley, 1982, p. 166). Victor, em vez de se preocupar com a segurança de Elizabeth, fica sozinho com seus temores, achando que o monstro só a ele atacará, e acaba por deixar a noiva exposta à sua vingança. Se, apesar de todas as evidências favoráveis, ainda não nos tivéssemos dado conta, a essa altura da história, de quão egoísta Victor se mostra, esse fato isolado nos convenceria, pois, quando ele decide se casar, a fúria fatal do ser por ele criado já se havia abatido sobre seu irmão mais jovem e seu melhor amigo.

Por tudo isso, julgamos que a obra em questão pode ser vista através de dois eixos distintos, porém relacionados. Um deles é o da crítica a uma ciência sem limitações éticas. O outro se volta contra a separação do mundo do trabalho, em particular da ciência, da esfera sentimental e também condena a atribuição de papéis de gêneros diferenciados nesse processo. Na formulação da autora, ambos procederiam de uma concepção masculina do trabalho científico, que não leva em conta os aspectos domésticos, particulares e de afeição, tradicionalmente ligados ao mundo feminino. Mary Shelley, de certa forma, antecipa uma crítica que só viria a ser explicitada mais de um século e meio depois da publicação de *Frankenstein* por teóricas feministas como Sandra Harding e Evelyn Fox Keller, que observam a partição entre as esferas de ação dos gêneros no mundo do trabalho científico.

O item mais crucial para uma perspectiva feminista das ciências naturais é a mitologia popular, profundamente enraizada, que situa a objetividade, o raciocínio e a mente na esfera masculina, e a subjetividade, emoção e a natureza na feminina. Nesta divisão do trabalho emocional e intelectual, as mulheres têm sido as guardiãs do pessoal, do emocional, do privado, enquanto que a ciência – o reino do impessoal, do racional e do público – tem sido exclusivamente concedida aos homens (Keller, 1985, p. 15).

Em *Frankenstein*, a atribuição da esfera intelectual, ou racional, a Victor, e da sentimental a Elizabeth, está clara no trecho onde o protagonista compara seu temperamento, quando criança, ao da futura noiva:

Eu era mais calmo e filosófico que minha companheira; meu temperamento, no entanto, não era tão flexível. ... Eu me deliciava na investigação dos fatos relacionados ao mundo real; ela se ocupava seguindo as criações aéreas dos poetas. O mundo era,

para mim, um segredo, que eu desejava desvendar; para ela era um vácuo, que procurava povoar com seus próprios devaneios imaginários” (Shelley, 1982, p. 30).

É precisamente essa separação entre as esferas de ação dos gêneros que a obra critica. Victor, abraçando a prerrogativa de uma ciência patriarcal, que não tem espaço para o emocional, afasta todo e qualquer sentimento de seu trabalho e acaba produzindo o monstruoso, o inaceitável. Segundo Maggie Kilgour (1993), o texto deixa a nu o embate do desejo de auto-afirmação e autonomia masculina com a necessidade feminina de construir relações, onde o primeiro aspecto destrói o segundo. Ao se voltar contra uma ciência dominada pelo patriarcado, a obra-prima de Mary Shelley inaugura uma linha de crítica feminista que só seria retomada, muito mais tarde, por escritoras contemporâneas como Ursula Le Guin e Joanna Russ. Embora seja importante enfatizar que Mary Shelley condena o egoísmo e a ambição da esfera masculina de ação, é forçoso reconhecer, ainda com Kilgour, que a autora, tal qual seu personagem, possui um ímpeto destrutivo maior que o potencial construtivo, no que tange à definição dos papéis de gênero. Enquanto nossa autora se mostra bastante contundente na desconstrução da criatividade exclusivamente masculina, em virtude dos malefícios que ela pode gerar, ela não reconstrói uma imagem coerente de uma criatividade feminina alternativa.

Não se pode deixar de admitir que, em *Frankenstein*, as mulheres são absolutamente passivas e se deixam destruir sem resistência pela ambição masculina – e isso não se dá apenas nessa obra, mas também em romances posteriores de Mary Shelley, como *The last man*.⁶ A autora, portanto, como Kilgour afirma, deixa de oferecer uma resolução alternativa, não conseguindo antever uma sociedade em que a criatividade feminina, mais afetuosa e menos ambiciosa, pudesse despontar. No entanto, acreditamos que, se nos primórdios do século XX a esfera de ação da mulher ainda se encontra em expansão, seria quase impossível para Mary Shelley, no início do século XIX, prever uma inserção feminina mais definitiva. Para sentir toda extensão dessa dificuldade, basta lembrar que escritoras inglesas posteriores à nossa jovem autora, ainda que capazes de desenhar personagens femininas bem mais determinadas, acabavam relegando-as a um trágico fim, mostrando que o que cabia à mulher, de fato, era um destino submisso e conformado ao poder patriarcal.⁷

No campo pessoal, se considerarmos a atribulada vida doméstica que Mary Shelley levava por ocasião da escrita de *Frankenstein*, teremos alguma noção da dificuldade – como ela mesma atesta no famoso prefácio da edição de 1831 – que ela deve ter enfrentado para conciliar o trabalho criativo com o cuidado da família.⁸ Talvez possamos, então, conjecturar que a autora quisesse, justamente, com a aparente falta de resolução no que tange à ambição e ao egoísmo masculinos em face

da passividade feminina, chamar atenção para esse estado de coisas e alertar para as possíveis – e nefastas – consequências do desequilíbrio de poder entre os sexos.

Drácula: a ciência como panacéia

A idéia de uma ciência todo-poderosa, que é duramente condenada dentro de um paradigma feminista em *Frankenstein*, é vista sob um ponto de vista diametralmente oposto em *Drácula*. Criado pelo irlandês Bram Stoker⁹ no final do século XIX, o romance consegue aliar uma mistura do gótico mais tradicional – um castelo misterioso num lugar isolado, numa região selvagem e montanhosa, com um vilão ainda muito mais terrível do que qualquer um que possa ser encontrado numa obra do final do século XVIII – com o que há de mais moderno em termos da tecnologia da época em que foi escrito. Assim, Botting (1996, p. 147) afirma:

Os fragmentos da narrativa de *Drácula* são de uma moldagem essencialmente moderna. Embora aludem a dispositivos góticos como manuscritos perdidos e cartas, esses fragmentos são registrados da maneira mais moderna possível: através de máquina de escrever, em taquigrafia e em fonógrafo ..., estes sistemas não só são úteis registrando a história, como provêm a informação necessária para seguir o rastro de *Drácula* e investigar seu plano secreto. A modernidade da ambientação do romance também é assinalada através do status profissional dos homens que se unem contra o vampiro: com exceção do remanescente aristocrático, Arthur Holmwood, eles são os advogados e doutores do centro da vida comercial vitoriana tardia. Van Helsing é uma combinação de professor, médico, advogado, filósofo e cientista.

Além disso, não se pode deixar de constatar que o sábio e ancião herói Van Helsing, assim como seu fiel escudeiro, o médico Seward, conhecem as teorias científicas contemporâneas, como a criminologia de Lombroso e Nordau. Eles ainda empregam as técnicas médicas e descobertas científicas mais recentes para a época, utilizando, por exemplo, o hipnotismo de Charcot para ter acesso ao “cérebro infantil” de *Drácula*, através de Mina. Van Helsing até mesmo sugere que os poderes ocultos do castelo do vampiro possam ser forças naturais, mas misteriosas, de origem química e geológica.

Em *Drácula*, a ciência, seus métodos, saberes e instrumentos são usados como armas contra o vilão que nomeia o romance, e assim a obra, apesar de estar mais bem situada no gênero de horror que de ficção científica, realiza algo que talvez seja muito mais eficiente na divulgação, entre o público leitor, de uma noção positiva de ciência: personifica a idéia do cientista como detentor da chave de um conhecimento que não é perigoso, mas, ao contrário, útil à humanidade.

Portanto, se em *Frankenstein* o ambicioso Victor, em sua sede de conhecimento, dá vida à criatura que destrói tudo que ele ama, em *Drácula* o sábio Van Helsing livra o mundo de um flagelo, empregando seu amplo conhecimento de maneira racional e científica.

À primeira vista pode parecer inadequado afirmar a forte presença da ciência num romance que trata de um vilão diabólico encurralado por um grupo de cavalheiros. Acreditamos que não, pois a própria posição profissional de Van Helsing e Seward, os personagens mais importantes na decifração do enigma que leva à destruição do vampiro, já nos conduz à ciência. Ambos têm formação médica, exibem destreza na arte de curar e possuem sólidos conhecimentos sobre a ciência das doenças. Isso evidencia uma característica do período, marcado pelo desenvolvimento da medicina experimental, que obtém grandes avanços na identificação e profilaxia de doenças contagiosas, e pela forte valorização social da medicina.

Nesse momento, o saber médico deixa de se relacionar somente à cura, transformando-se em guardião da saúde individual e coletiva contra o ataque dos mais diversos e desconhecidos flagelos.¹⁰ É a ciência médica, aqui representada por Van Helsing e Seward, a responsável pelas quarentenas que impedem a deflagração de epidemias exóticas através dos portos das grandes cidades; são seus profissionais que esquadrinham cada porção do espaço urbano em busca de elementos nocivos – muitas vezes invisíveis – que possam trazer doenças; da mesma forma, são os médicos os encarregados de analisar minuciosamente os corpos de vivos e de mortos à procura de pistas de um mal que possa se alastrar pela sociedade.

É esse o saber científico que dá base ao trabalho desempenhado por essa dupla na busca do vampiro. Além disso, ele determina a forma com que essa procura é realizada: Van Helsing atém-se todo o tempo a pistas deixadas por Drácula, para que possa combatê-lo. A princípio, essa caracterização pode parecer imprópria: que método científico seria esse, onde não existe nada de quantitativo, de experimental, de generalizações, ou de raciocínio indutivo-dedutivo? Na realidade, trata-se de um método detetivesco, que consiste na busca de pistas que conduzam à decifração do enigma, como o utilizado por Sherlock Holmes, personagem que o também médico Conan Doyle imortalizou em várias histórias escritas a partir de 1887. É importante mencionar que corresponde, na verdade, a um método muito caro aos médicos, que o seguem há séculos nos seus trabalhos de diagnóstico pela anamnese.

Seguindo as proposições de Ginzburg (1990), podemos afirmar que no final do século XIX se estabelecerá nas ciências humanas um novo paradigma de caráter indiciário, voltado para as pistas, sintomas infinitesimais não repetitivos, facilmente negligenciáveis pelo observador, mas que permitem captar a realidade. Essa forma de pensar e agir, que se perde no tempo, não se ajusta aos paradigmas da ciência de cunho matematizante e experimental que se desenvolveram a partir do final

do século XVII. Estes, ao privilegiarem eventos que se repetem, excluem o qualitativo. O paradigma indiciário seria a base do trabalho de nossos heróis, sempre às voltas com as pistas deixadas pelo vampiro.

Ao mesmo tempo, esse modelo epistemológico, facilmente observável em qualquer romance policial e tão próximo da vida cotidiana de todas as pessoas, é o elo utilizado pelo autor para aproximar a ciência e seus objetos de outras formas de conhecimento e de fenômenos de ordem diversa. É por isso que, quando o arsenal científico, tão utilizado e enaltecido em *Drácula*, não é suficiente para repelir a ameaça do mal, a ciência de Van Helsing não dispensa superstições e religiosidades. Nessa obra, a ciência, como Botting (1996, p. 149) explica, “envolve mistérios e se desenrola num plano além do racional, em consonância com as atitudes vitorianas em relação ao espiritualismo e à investigação psíquica”.

Essa constatação, relacionando a ciência a aspectos tão antimaterialistas, nos soa a princípio estranha. Passamos a entendê-la melhor quando consideramos como a ambivalência em relação aos aspectos científicos levou, na ficção do período vitoriano tardio, a estranhos realinhamentos entre ciência e religião, uma relação cunhada pelo espiritualismo e pela contínua popularidade das histórias de terror, e expressa de forma epigramática em *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, e também em *Drácula* (1897). Tais histórias de terror do final do século XIX não deixam de ser, então, retornos ao passado gótico de um século atrás, mas estão também, por outro lado, imbuídas da ambígua relação dos vitorianos com a ciência de seu tempo.

O espiritualismo do final do século XIX se orientava pela ciência de dois modos conflitantes, porém convergentes. Ao mesmo tempo que as tendências espiritualistas tentavam conter o materialismo cru que a ciência impunha aos vitorianos tardios, com teorias como a da evolução, de Darwin, a ciência e suas descobertas eram realidades inegáveis. Assim, o espiritualismo também aspirava a um cunho científico, estabelecendo-se em organizações como a Society for Psychical Research, fundada em 1882, na tentativa de legitimar a investigação em poderes paranormais. Em *Drácula*, essa investigação aparece nos experimentos de hipnotismo, mesmerismo e teorias de cerebração inconsciente, a partir dos quais, como sugere Van Helsing, a telepatia se torna viável.

Anjos ou demônios

Em *Drácula*, a ciência e o conhecimento também estão restritos ao domínio masculino. Van Helsing é o cientista, e até mesmo Seward pode ser visto como tal; Harker é advogado e Goldaming e Morris, exploradores. Quanto às mulheres, somente Mina trabalha, como professora, mesmo assim até se casar com Harker, quando então se dedica a aplicar suas habilidades de secretária exclusivamente para ajudar a carreira do marido. É conveniente lembrar, como Londa Schiebinger (1999, pp. 29-30) comenta, que o papel de auxiliar do

marido era praticamente o único que destinado às moças se interessassem por carreiras científicas, na época da escrita de *Drácula*:

Com a profissionalização crescente da ciência, as mulheres que quisessem perseguir carreiras científicas tinham duas opções. Elas poderiam tentar seguir o processo de se instruir e de se diplomar através das universidades, como os seus colegas do sexo masculino. Sabe-se que estas tentativas, antes da virada do século XX, não foram bem-sucedidas. Ou elas podiam continuar a participar dentro da (agora privada) esfera familiar como assistentes cada vez mais invisíveis dos maridos ou irmãos cientistas. Estas mulheres talentosas, incluindo Margaret Huggins (mulher do astrônomo britânico William Huggins), Edith Clements (mulher do ecologista Frederic Clements), e talvez também Mileva Maric (mulher de Albert Einstein) contribuíram discretamente para a carreira dos seus maridos, um fenômeno que persiste hoje em dia. Isto se tornou o padrão normal para as mulheres que trabalhavam na ciência, no século XIX e na entrada do século XX.

Stoker, então, seguindo a tendência de seu tempo, não apresenta nenhuma cientista em atividade na sua obra. Mina, a única mulher cuja inteligência se destaca em *Drácula*, concentra seu potencial, bastante considerável, no apoio ao marido. No entanto, o papel do feminino em *Drácula* encontra-se muito distante da passividade da esfera de ação das mulheres em *Frankenstein*. Há, na realidade, no romance de Bram Stoker, uma trama bastante complexa no que tange ao gênero, que tem gerado uma miríade de interpretações, por vezes bastante contraditórias, algumas das quais discutiremos a seguir.

A encarnação de *Drácula* da idéia medieval, mas também vitoriana, das mulheres como anjos ou demônios tem sido intensamente esquadrihada pela crítica. Assim, Lucy Westenra, antes da sua vampirização, e Mina Harker, através de toda a obra, representariam o lado angelical, enquanto o aspecto satânico da mulher estaria ligado às quatro vampiras da história, ou seja, a Lucy após seu encontro com Drácula e às três vampiras que tentam Harker no castelo do conde. Harker descreve-as com uma mistura inegável de volúpia, atração e medo, com seus “dentes proeminentes, lábios fortes e voluptuosos”. Nesse modelo de interpretação, o bem, no final da história, maniqueisticamente vence o mal, e Mina, que, vampirizada, corria o risco de se tornar um demônio, estabelece-se definitivamente como o anjo. Assim, a possibilidade da ameaça de o mal tomar conta do mundo é afastada para sempre pela ação conjunta dos quatro homens “bons” e “corajosos”, adjetivos aplicados inúmeras vezes ao longo do livro a Van Helsing e sua equipe. Esses cavalheiros atuando juntos em defesa de uma fêmea vulnerável podem ser comparados aos antigos cruzados em suas missões de libertação de terras e almas (Hughes, 1997).

A divisão entre mulheres boas e más torna-se patente quando Mina é atacada por Drácula. Apesar de a moça adquirir a “marca da contaminação” – a mancha vermelha que permanece em sua testa como um estigma quando Van Helsing, após sua vampirização, tenta purificá-la com a hóstia –, Mina, ao contrário de Lucy, que se entrega sem resistência ao vampiro, luta até o final contra o terrível vilão, chegando mesmo a pedir ao time de heróis, que inclui seu marido, que a matem, caso não consigam impedir o avanço de Drácula. Não é, portanto, surpreendente o que diz Van Helsing:

Ela é uma mulher eleita por Deus, modelada por suas próprias e milagrosas mãos para mostrar que ainda existe um céu no qual podemos entrar, e que sua abençoada luz também podemos guiar na nossa Terra. Tão fiel, tão nobre e generosa e, permita-me que o diga, tantos predicados numa só pessoa é realmente demais para as ambições e o ceticismo da época em que vivemos (Stoker, 1993, p. 234).

Ressalte-se, porém, que Mina, apesar de modelo angelical a ser seguido pelas outras mulheres que almejam a admiração masculina, tem uma característica nada feminina. Van Helsing explicita essa diferença, cheio de admiração: “Ah, esta maravilhosa senhora Mina! Ela tem o cérebro de um homem – um cérebro que um homem deveria ter se ele fosse muito talentoso – e o coração de uma mulher” (idem, *ibidem*, p. 265). Para Stade (1986, p. 215), a junção dessas duas características é uma “combinação perfeita”:

Então é assim que a situação se dá: através de Mina, vemos o que os homens desejam das mulheres. Através de Lucy, vemos ambos, o que os homens querem e o que eles não querem. Os homens desejam que as mulheres sejam tanto *sexy* quanto *virginais*, por exemplo, e além do mais, *maternais*. Eles desejam que suas mulheres sejam *femininas*, mas matá-las-ão por isto, pelo menos em sua imaginação. Eles também querem que suas mulheres sejam *varonis...* . Eu diria que o tamanho da misoginia de um homem equivaleria à distância entre as criaturas complacentes de seus devaneios e as mulheres com quem ele realmente se depara, que são, sem exagero, bem diferentes.

Ao evidenciarmos a misoginia vitoriana que Stoker abraça, e que o leva a dividir as mulheres em anjos e demônios, também consideramos o fato de que a imputação do diabólico à mulher é algo que precede em muito a era vitoriana, como atesta, por exemplo, a leitura do *Maleus maleficarum*. Há, na realidade, uma associação milenar entre mulheres, vampiros e sexualidade, que pode ser observada ainda na Grécia Antiga.

Stoker e a nova mulher

No meio dos vampiros, há maciça presença feminina; misoginia e vampirismo parecem andar de mãos dadas há muito tempo. O que talvez seja novo nas vampiras de *Drácula* é que elas refletem todo o horror de Stoker à mulher que estaria começando a aparecer, denominada pelos intelectuais da época de Nova Mulher, que se pretendia mais independente não só financeiramente, mas também, o que era ainda mais assustador, sexualmente. Vários romances da época, na sua grande maioria escritos por mulheres, apresentam heroínas que se encaixam nessa categoria, rejeitando atitudes consideradas tradicionalmente femininas. Essas personagens são capazes de atos considerados extremamente audazes para a época, como tomar a frente dos homens e proporem elas mesmas casamento a seus parceiros.

É clara a rejeição de Stoker à Nova Mulher. A própria Mina, entre outras referências críticas a tal tipo, observa, quando as duas amigas se refestelam com um delicioso lanche numa casa de chá: “Acho que nós escandalizaríamos a revista *A Nova Mulher* com nossos apetites” (Stoker, 1993, p. 109). Essa condenação coaduna-se perfeitamente com a descrição das fêmeas vampiras, por quem os homens se sentem incrivelmente atraídos. A atração é, indubitavelmente, misturada a um sentimento de repulsa, o que se evidencia no episódio do encontro de Harker com as três mulheres do castelo de *Drácula*, conforme relata o personagem:

Permanecia quieto, contemplando-as por baixo de minhas lentes, vibrando em tensa e deliciosa antecipação. A bela mulher, dando dois passos em minha direção, curvou-se sobre mim até eu sentir sua ofegante respiração inundar meu rosto. Num certo sentido, seu hálito era doce e cálido – uma doçura que recendia a mel – e que impregnava e transmitia aos nervos a mesma percussão que eu ouvira em sua voz, mas que ressumava um sabor amargo, um gosto acre, tresandando sangue (idem, *ibidem*, p. 50).

Nesse trecho, é óbvia a relação entre sangue e sexualidade, que está bastante exacerbada nas vampiras, ante as quais o pobre Harker nada consegue fazer, senão esperar passivamente que o ataquem. Da mesma forma, os homens vitorianos se sentiam ameaçados pelos avanços da Nova Mulher, que estaria tomando a frente em esferas como a do trabalho e da própria sexualidade, antes consideradas exclusivamente masculinas.

Como diz Botting (1996, p. 138), em relação a esse período:

Enquanto a ciência revelava grandes poderes de unificação entre o material e o sobrenatural (na forma de hipnotismo, telepatia etc.), o horror era uma outra forma de reunificação cultural, uma resposta

às figuras sexuais que ameaçavam a sociedade. Um dos maiores objetos de ansiedade era a Nova Mulher, que, exigindo independência econômica, sexual e política, era vista como ameaça a divisões convencionalmente sexualizadas entre os papéis domésticos e sociais. No afrouxamento dos códigos morais, estéticos e sexuais associados com a decadência do *fin-de-siècle*, o espectro do homossexualismo, como narcísico, sensualmente indulgente e excessivamente perverso, constituía uma forma de desvio que assinalava uma erupção de padrões regressivos de comportamento. Uma manifestação biológica mais difusa da ameaça sexual era percebida sob a forma de doença venérea; estimou-se que a sífilis teria atingido proporções epidêmicas na última década do século XIX. Embora ligada à imoralidade de alguns grupos identificáveis pelo seu comportamento desviante, a ameaça de doença venérea foi particularmente intensa como resultado da sua capacidade de cruzar as barreiras que separavam a saudável e respeitável vida das classes médias vitorianas dos mundos noturnos de corrupção moral e depravação sexual.

Evidencia-se, em *Drácula*, a associação das vampiras com tudo o que há de corrupto, depravado. Apesar de sabermos que o terrível conde é o responsável pela vampirização das mulheres, elas é que são vistas atacando sofregamente a criança que ele lhes dá para acalmar os insaciáveis apetites, logo em seguida à cena da tentativa de sedução de Harker, citada anteriormente. Aí também podemos ver como o processo de vampirização em si é claramente sexualizado, em analogia com a transmissão de uma doença venérea. A sífilis se espalharia, na concepção carregada de preconceitos em relação ao gênero feminino da época, das mulheres depravadas aos cavalheiros vitorianos de boa família, que então contaminariam suas castas esposas.

Há, no entanto, leituras críticas bem mais condescendentes quanto à posição de *Drácula* em relação à Nova Mulher. Senf (1982), por exemplo, concorda que, na primeira metade do livro, ocorre a destruição de uma personagem, Lucy, que, na sua forma vampiresca, ilustra a agressão e a sensualidade desse tipo emergente de mulher. Por outro lado, também ressalta que Stoker, na segunda parte, centra a ação numa mulher, Mina. Embora ela própria condene a Nova Mulher, possui, como já foi mencionado, “um cérebro de homem” e “um coração de mulher” (Stoker, 1993, p. 265), associando a independência e a inteligência à feminilidade tradicional. Senf argumenta, então, que a resposta de Stoker, como a de muitos vitorianos tardios, era ambivalente quanto a esse novo tipo de mulher que estava aparecendo para ficar. O autor de *Drácula*, na figura de Mina, portanto, parece defender a possibilidade, até certo ponto, da independência financeira feminina, assim como da capacidade intelectual das mulheres ser semelhante à dos homens, condenando, porém, um desenvolvimento maior de sua liberdade sexual.

Senf lembra como Stoker, de acordo com seus biógrafos, foi cercado por mulheres de personalidade forte. Enquanto sua mãe, detentora de um ponto de vista decididamente feminista, era defensora da independência financeira da mulher, sua mulher, Florence, ter-se-ia recusado a manter relações sexuais com ele após o nascimento do filho. Segundo alguns, isso o teria levado a procurar outras mulheres e, em consequência, a contrair a sífilis que o teria matado. Curiosamente, ele acabou por morrer de doença que, como já vimos, era carregada na época de preconceitos que permeavam as barreiras de gênero e classe social, os quais entremeiam todo o tempo a escrita de *Drácula*.

Senf (1982, p. 38), referindo-se às mulheres reais da vida do autor, diz:

Tal informação contraditória sobre as mulheres na vida pessoal de Stoker sugere várias razões para a ambivalência dele em relação à Nova Mulher. Familiarizado com o movimento feminista e aparentemente encorajador das lutas de mulheres para igualdade profissional, ele cria personagens femininos que são intelectualmente iguais aos homens nos seus romances; porém ele parece ter aí encontrado o limite da igualdade sexual, e ele faz as suas heroínas escolherem os papéis tradicionais do matrimônio e da maternidade em vez de carreiras profissionais.

A ambigüidade de Stoker em relação ao papel da mulher também é analisada por Auerbach (1981-82), que chama atenção para o fato de que, embora os homens em *Drácula* pareçam exercer toda a ação, a luz da narrativa é, na realidade, muito mais atirada sobre as mulheres. À medida que Lucy é vampirizada, Drácula surge em cenas rápidas, e o enredo passa a se concentrar na moça. Mina, também, aparece muito mais que o vampiro na segunda metade do livro. Quando sob o jugo do mesmo – e até por causa disso –, é ela quem possibilita a sua destruição.

Auerbach (op. cit., p. 291) vai ainda mais longe, observando que Mina, quando vampirizada, parece por vezes adquirir uma força até maior que a do próprio vilão:

Ao mesmo tempo que o fim do romance se aproxima, seus “bons e valentes homens” tornam-se mais perdidos e confusos do que nunca. Heróis e vilões retrocedem à medida que a metamorfoseada Mina apropria-se das qualidades de todos os grupos. ... No influente mito literário de Stoker, a aparentemente indefesa mulher assume poderes masculinos, femininos, e até sobrenaturais, apoderando-se da força mágica de Drácula, que, neste ponto da história, encontra-se paralisado.

Acreditamos que os parâmetros ambíguos de Stoker em relação ao papel da mulher em *Drácula* estejam indissolavelmente ligados à sua

conceituação da esfera masculina de ação. É esse ponto que comentaremos a seguir.

Drácula e a vulnerabilidade masculina

É indiscutível que, em *Drácula*, são os cavaleiros andantes liderados por Van Helsing que salvam não somente as damas indefesas, mas toda humanidade de um destino muito pior que a morte, ou seja, de a humanidade se converter em um bando de mortos-vivos. Por outro lado, como a própria Auerbach comenta, o vilão, apesar de ser do sexo masculino e representar um flagelo tão universal, mostra-se extremamente vulnerável, já que suas forças, mesmo inegavelmente monumentais, só se podem manifestar entre o cair da tarde e o raiar do dia. Soa no mínimo estranha a vulnerabilidade do vampiro, numa obra que afirma a supremacia patriarcal.

Auerbach não é a única a ver a vulnerabilidade de *Drácula*. Em torno desse aspecto, Byers (1981) tece uma teoria bastante interessante, afirmando que, no romance, o único ser humano do sexo masculino decididamente dependente e vulnerável é o conde, embora pareça mais forte e poderoso que as vampiras fêmeas. Como essa dependência, no livro, é centrada no “outro” — o conde é definitivamente o mais dependente das vidas e do sangue alheios para manter sua própria existência —, ele se torna uma coisa única, atingindo um estado mítico que não existiria, na realidade. O homem dependente é o mito que vem a ser destruído ao final. Segundo Byers, o feitiço vira contra o feitiçeiro: se Stoker, com a criação desse mito, pretendia provar a inexistência de homens vulneráveis e dependentes, faz justamente o contrário, pois tais características no vilão chamam atenção para a sua universalidade dentre os seres humanos, incluídos, portanto, os do sexo masculino.¹¹

O que se observa é a forte historicidade de *Drácula*, particularmente se nos remetermos ao período vitoriano, quando as certezas relativas ao papel dos gêneros estavam em franca metamorfose. Assim, numa breve comparação entre as duas obras, podemos dizer que a existência de inúmeras interpretações de *Drácula* que se voltam para a questão de gênero, muito mais contraditórias que as de *Frankenstein*, se devem, em grande parte, a dois fatores. Mary Shelley teve uma vida de autora, esposa, mãe, coalhada de desastres e perdas, o que não deve ter contribuído para uma visão rósea da função da mulher na sociedade. Sua obra, portanto, condena a esfera masculina de ação pela restrição do papel que é imposto à mulher, a qual, admite, colabora, com sua passividade, para tal estado de coisas. Stoker, por outro lado, como homem vitoriano da virada do século, ao mesmo tempo admira e teme a Nova Mulher, que na época de Mary Shelley era apenas um desejo na cabeça de feministas como sua mãe, Mary Wollstonecraft.

Conclusão

Se as interpretações de *Drácula* acerca da questão de gênero são muito mais ambíguas que as de *Frankenstein*, sua resolução, por outro lado, é muito mais fechada. No final da história dos ‘bons’ homens contra a ameaça do vampiro – que, como inúmeros autores lembram, está coberto de conotações sexuais – a ordem é restaurada, as mulheres voltando a pertencer aos homens vitorianos.

Como diz Botting (1996, p. 149):

Sob o comando unificador e sacerdotal de Van Helsing, os homens da classe média da Inglaterra vitoriana revigoram sua identidade cultural e sua masculinidade primitiva nos valores sagrados que são reinvocados contra a sublimidade da ameaça vampiresca. Em face à sexualidade voluptuosa e violenta solta pelo vampiro decadentemente licencioso, um senso vigoroso de valores patriarcais, burgueses e familiares é restaurado.

Não há, em *Frankenstein*, a restauração de nenhum desses valores. A ordem patriarcal sofre a todo momento uma crítica que, como vimos, muitas vezes se relaciona à ciência e ao papel designado aos gêneros nesse campo de atividade. Os valores burgueses também são vistos criticamente, uma vez que a ambição desmedida é o valor moral mais duramente questionado. Quanto à família, apesar de ser vista, de início, como o berço seguro de Victor, se transforma na semente a partir da qual o mal é engendrado.¹² Mary Shelley demonstra que a família, sendo co-responsável pelo nascimento do mal, é também destruída por ele, pois no final não sobrevive qualquer dos familiares de Victor, já que todos são praticamente eliminados pela insaciável sede de vingança da criatura.

Na verdade, os valores sagrados que salvam o mundo da ameaça do vampiro, em *Drácula*, são os mesmos cuja manutenção custa tão caro a Victor Frankenstein. E assim chegamos à ciência, que, nas duas obras, pode também ser vista sob essa mesma dicotomia. Em *Frankenstein*, ela é prerrogativa exclusiva da esfera masculina, e criadora do monstruoso, da destruição e do mal. Em *Drácula*, entretanto, a mesma ciência, embora também de domínio exclusivamente masculino, salva os valores familiares, comandados pela ordem patriarcal, contra a ameaça de uma sexualidade descontrolada que detém o poder de transformar ‘boas’ em ‘más’ mulheres.

Procuramos mostrar como as visões dos autores sobre a questão do papel da ciência na sociedade e sua relação com o gênero são social e historicamente construídas, deixando marcas indeléveis em suas obras. Tais visões fazem com que Bram Stoker demonstre, em *Drácula*, toda a confiança vitoriana na ciência, assim como em seu papel mantenedor do *status quo*. Mary Shelley, como mulher culta, mas, por sua condição de gênero, definitivamente afastada do mundo científico, expressa em

Frankenstein toda a sua desconfiança direcionada aos produtos daquele novo e aterrorizante mundo – e podemos dizer que ela foi, de certo modo, profética – ¹³ que, em sua opinião, contribuiriam decisivamente para aumentar o fosso entre as esferas feminina e masculina de ação.

NOTAS

¹ Hutcheon (1989), entre outros, volta-se para as características da literatura como construção social. Sobre as relações entre aspectos culturais e ciência, ver Hess (1996).

² Samuel Taylor Coleridge afirma em *The Critical* que a audiência da classe média educada que havia ajudado a criar esse gênero já estava saturada, no final do século, de “calabouços, castelos antigos, casas isoladas à beira-mar e toda a tribo de horror e mistério” (*apud* Gaull, 1988, p. 242).

³ O título da primeira edição da obra era justamente *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*; e, numa das versões do mito de Prometeu, o titã rebelde molda os homens a partir do barro, da mesma forma que o Deus bíblico.

⁴ Ver Lima (1994, p. 166): “O universalismo encontra expressão imediata no cânon de que as pretensões à verdade, quaisquer que sejam suas origens, têm que ser submetidas a critérios impessoais preestabelecidos. O comunismo diz respeito à norma que defende a socialização das descobertas e dos produtos científicos. O terceiro imperativo institucional apontado – desinteresse refere-se mais ao controle dos pares do que à atividade individual dos cientistas e, finalmente, o ceticismo organizado significa o exame das crenças a partir de critérios lógicos e empíricos.”

⁵ *Uma crítica feminista da ciência* é o título do trabalho de Mellor (1989, p. 89) que mostra como Mary Shelley, em *Frankenstein*, vê a ciência como uma atividade masculina que não deixa a natureza feminina desabrochar: “Em *Frankenstein*, ela ilustrou os perigos potenciais da *hubris* científica e ao mesmo tempo desafiou os vieses culturais inerentes a qualquer concepção da ciência e método científico que se apóiam numa definição de gênero da natureza como fêmea.”

⁶ Nesse romance, que possui alto teor biográfico, escrito em 1825, Mary Shelley denuncia a opressão patriarcal que nega o espaço público às mulheres, mas também não deixa de criticar a cumplicidade do sexo feminino nesta relação desigual. Ver de La Rocque (1997).

⁷ Temos como exemplo as irmãs Brontë, ou até mesmo George Eliot, que, se em sua vida particular foi bastante revolucionária, mesmo assim escondia-se sob um pseudônimo masculino.

⁸ Vários biógrafos de Mary Shelley (Mellor, 1989a, 1989b; Walling, 1972) atestam que, por ocasião da escrita de *Frankenstein*, ela levava uma vida extremamente agitada. Naquela época, já havia perdido um bebê prematuro e tido um menino, William, que viveria somente até os três anos (dos quatro filhos que iria ter, só um sobreviveria). Também nesse período, a meia-irmã de Mary, Fanny Imlay, e Harriet, a primeira mulher de seu marido, Percy Bysshe Shelley, se suicidaram. O próprio Shelley morreria em um desastre de barco, com menos de trinta anos. Além disso, sabe-se o quanto seu casamento foi tumultuado não só pelas perdas trágicas que o marcaram, como pela infidelidade do marido. No prefácio da edição de 1831 de *Frankenstein*, a autora, já viúva por quase uma década, comenta o quão difícil era conciliar a vida atribulada que levava com os cuidados da família. E que, se não fossem as pressões familiares – Percy Shelley insistia para que se tornasse uma escritora digna de seus progenitores ultra-radical, o filósofo e escritor William Godwin e a feminista Mary Wollstonecraft, e ela mesma sentia-se impelida a seguir o caminho de seus pais –, provavelmente não se teria aventurado no terreno da escrita literária (Shelley, 1982, pp. 223-4).

⁹ Abraham Stoker trabalhou por 27 anos como secretário pessoal de sir Henry Irving, conhecido diretor teatral, sendo que após sua morte, em 1906, muito abatido, publicou *The personal reminiscences of Henry Irving*. Stoker escreveu vários romances e alguns contos, além de crítica teatral, mas sua grande obra-prima é, sem dúvida, *Drácula* (Drabble e Stringer, 1990, p. 540).

¹⁰ Existe farta literatura sobre o desenvolvimento da medicina no período. Ver, por exemplo, Latour (1984) e Bayet (1986).

¹¹ Byers (1981) assim defende sua idéia: “a mitificação da dependência masculina no personagem de Drácula ... é o aspecto mais vívido do livro, e o que realmente tem capturado a imaginação popular. Sua função como um mito masculino opera por um processo semelhante ao que Roland Barthes chama ‘inoculação’ ... pelo qual uma dose pequena do exótico é admitido à política do corpo, de forma que isto pode ser usado para provocar imunidade a doses maiores da mesma ameaça. Assim, o livro aponta de modo atenuado para a dependência masculina e para a manipulação das mulheres de tal forma a isolá-las e produzir uma maior resistência para a admissão delas. Mas a inoculação é um negócio arriscado; se o processo não for controlado, pode resultar na mesma ‘infecção’ para cuja prevenção é projetado. Lido como um mito, *Drácula* é historicamente correto: nos conduz a reconhecer justamente as verdades que se esforça para esconder, ou seja, nos mostra que a extrema dependência pode existir no sexo masculino, assim como nos traz a possibilidade concreta da independência do sexo feminino.”

¹² Numa chave psicologista, Ellis (1979, p. 140) afirma: "As deficiências da família de Victor, dramatizadas na sua incapacidade de trazer o monstro para casa (isto é, de forma clara), de lidar com o mal no mundo externo, ou de admitir os impulsos reprimidos que outros executam para ele, derivam, em última instância, do conceito de afeição doméstica do qual depende a continuidade da tranquilidade familiar. A raiz deste mal jaz na separação das esferas masculina e feminina com o propósito de manter a pureza da família e a santidade do lar."

¹³ Referimo-nos, de certo modo, a este aspecto profético no início deste artigo, quando mencionamos as perspectivas abertas pelas possibilidades de clonagem de animais. Recentemente, Rollin (1995) publicou um livro que lida justamente com os limites éticos da manipulação genética de animais e que foi denominado *The Frankenstein syndrome*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auerbach, N. 1981-82 'Magi and maidens: the romance of the victorian Freud'. *Critical Inquiry*, vol. 8, pp. 281-300.
- Bayet, Claire Salomon (org.) 1986 *Pasteur et la révolution pastorienne*. Payot, Paris.
- Booker, M. K. 1994 *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Westport/Connecticut, Greenwood Press.
- Botting, F. 1996 *Gothic (The New Critical Idiom)*. Londres, Routledge.
- Byers, T. 1981 'Good men and monsters: the defenses of Dracula'. *Literature and Psychology*, vol. XXXI, nº 4, pp. 24-31.
- Carter, M. 1975 *Shadow of a shade: a survey of vampirism in literature*. Nova York, Gordon.
- De La Rocque, Lucia 1997 *The last man, de Mary Shelley, e The handmaid's tale, de Margaret Atwood: distopias onde a voz feminina não tem vez*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ. (mimeo.)
- Drabble, Margaret e Stringer, Jenny (orgs.) 1990 *The concise Oxford companion to English literature*. Oxford, Oxford University Press.
- Ellis, K. 1979 'Monsters in the garden: Mary Shelley and the bourgeois family'. Em G. Levine e U. C. Knoepfelmacher (orgs.), *The endurance of Frankenstein: essays on Mary Shelley's novel*. Berkeley, University of California Press, pp. 123-42.
- Gaull, M. 1988 *English romanticism: the human context*. Nova York, W. W. Norton & Company.
- Ginzburg, C. 1990 *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Hall, R. 1988 *A revolução na ciência: 1500-1750*. Rio de Janeiro, Edições 70.
- Harding, S. 1986 *The science question in feminism*. Ithaca, Cornell University Press.
- Hess, D. J. 1996 *Science studies: an advanced introduction*. Nova York, New York University Press.
- Hughes, W. 1997 *Bram Stoker (Victorian Fiction Research Guide 25)*. Queensland, The University of Queensland.
- Hutcheon, L. 1989 *A theory of parody: the teaching of twentieth century art forms*. Nova York, Methuen.

- Keller, E. F. 1985 *Reflections on gender and science.* Yale, Yale University Press.
- Kilgour, M. 1993 *The rise of the gothic novel.* Londres, Routledge.
- Latour, B. 1984 *Les microbes: guerre et paix suivies de irréductions.* Paris, Éditions A. M. Métailié.
- Le Guin, U. 1974 *The dispossessed.* Nova York, Avon.
- Lima, N. T. 1994 'Valores sociais e atividade científica: um retorno à agenda de Robert Merton'. Em V. Portocarrero (org.), *Filosofia, história e sociologia das ciências: abordagens contemporâneas.* Rio de Janeiro, Editora Fiocruz.
- Luz, M. T. 1988 *Natural, racional, social: razão médica e racionalidade científica moderna.* Rio de Janeiro, Campus.
- Mellor, A. K. 1989 'A feminist critique of science'. Em *Mary Shelley: her fiction, her life, her monsters.* Londres, Routledge, pp. 89-114.
- Mellor, A. K. 1989a 'In search of a family'. Em *Mary Shelley: her fiction, her life, her monsters.* Londres, Routledge, pp. 1-37.
- Mellor, A. K. 1989b 'Usurping the female'. Em *Mary Shelley: her fiction, her life, her monsters.* Londres, Routledge, pp. 115-26.
- Merton, R. 1970 *Sociologia: teoria e estrutura.* São Paulo, Mestre Jou.
- Moers, E. 1979 'Female gothic'. Em G. Levine e U. C. Knoepfelmacher (orgs.), *The endurance of Frankenstein: essays on Mary Shelley's novel.* Berkeley, University of California Press, pp. 77-87.
- Nogueira, R. P. 1983 *Anti-utopia, o apocalipse na ficção científica.* Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ. (mimeo.)
- Rollin, B. 1995 *The Frankenstein syndrome: ethical and social issues in the genetic engineering of animals.* Nova York, Cambridge University Press.
- Russ, J. 1975 *The female man.* Nova York, Harper & Row.
- Schiebinger, L. 1999 *Has feminism changed science?.* Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press.
- Senf, C. 1982 'Dracula: Stoker's response to the New Woman'. *Victorian Studies*, vol. 26, pp. 33-49.
- Shelley, M. W. 1992 *Frankenstein.* Edição de M. Hindle, Harmondsworth, Penguin Books.
- Shelley, M. W. 1982 *Frankenstein or the modern Prometheus: the 1818 text.* Edição de J. Rieger. Chicago, The University of Chicago Press.
- Stade, G. 1986 'Dracula's women'. *Partisan Review*, vol. 52, nº 2, pp. 200-15.
- Stoker, B. 1993 *Drácula.* Trad. de Theobaldo de Souza. Porto Alegre, L&PM.
- Walling, W. 1972 *Mary Shelley.* Nova York, Twayne Publishers.

Recebido para publicação em setembro de 1999.
Aprovado para publicação em agosto de 2000.