

LITERATURA VIRTUAL

ou

Anotações à margem do diário de Mina Harker

Wilson Madeira Filho

(Professor do PPGSD/UFF)



RESUMO:

O tema da literatura virtual e a emergência de novas formas de associação como as comunidades via internet serve como ponte para revisitar, através do romance **Drácula**, de Bram Stoker, o tema da reprodutibilidade técnica. Como uma espécie de ritual de passagem entre séculos, as ambiguidades relativas à autoria e à aura artística entram em confronto com seus duplos, fazendo avultar a metáfora do vampiro.

ABSTRACT:

The virtual literature theme and the appearance of new forms of association, as the communities over Internet, fits like bridge to revisit, through the romance **Dracula**, by Bram Stoker, the theme of technical reproductivity. As a kind of transition ritual among centuries, the ambiguities related to the authorship and to the artistic aura come in confront with its doubles, making increase the vampire metaphor.

Mina Harker, a quem alude o subtítulo, é a personagem de Bram Stoker no clássico **Drácula**. É a personagem central do romance e que, literalmente, organiza a narrativa. E é através das atitudes e das anotações dessa personagem que testemunha o ocaso novecentista que conjecturamos adentrar, uma vez convidados, as janelas do mundo virtual, em especial a literatura virtual.

Contudo, devemos, num primeiro momento, saber se existe o objeto sobre o qual pretendemos falar e, por sua vez, para saber se existe uma literatura virtual, será necessário conhecer o seu conceito, ou fornecer-lhe um. É claro que o simples fato de falar sobre alguma coisa já lhe empresta verossimilhança, dá-lhe existência, ainda que uma existência *virtual*. Como diz o velho ditado, o maior truque do demônio é convencer que ele não existe. Assim, entre a descrição de unicórnios e a decifração dos hieróglifos da *golden section*, algumas das questões que primeiro se nos apresentam é saber se estamos falando de uma nova percepção artística ou se se trata apenas de uma questão de forma, de novas tecnologias, e, portanto, o tema abordaria assuntos como a prosa de ficção veiculada pela internet ou a disponibilização de acervos bibliográficos através de *downloads*. Ou nada disso e sim a ameaça de entrar em decadência a técnica da leitura pela consagração de hipermeios. Ou tudo isso, com a adesão do multivariado e a fragmentação do sujeito trazendo à tona o pastiche da psicanálise, fazendo do eu um átomo disperso na energia semiótica, trapezista no abismo do ciberespaço.

A invenção do leitor

Mina Harker nos fornece a pista para a virtualidade, pois, no romance publicado em 1897, é a personagem que plasma justamente o domínio *hermético* sobre as diferentes linguagens. Trata-se o **Drácula** de Bram Stoker de uma sátira ao romance epistolar e, como neste gênero, desenvolve sua narrativa através da junção de documentos esparsos, trechos de diários (taquigrados, gravados ou *até* escritos normalmente), reportagens de jornal, telegramas de firmas, bilhetes, memorandos etc. Curiosamente, na metade exata do romance, Mina Harker resolve “organizá-lo”, de forma a auxiliar os demais personagens a entenderem o que acontecera até aquele momento - lendo o material que o leitor já conhecia - e melhor se qualificarem para a segunda metade da trama. De

forma muito habilidosa, portanto, os personagens se tornam leitores da própria obra e, inversamente, o elemento virtual, supra-real, o vampiro/leitor, é absorvido na trama como estrutura invisível, penetrando e corrompendo a lógica romântica.

Em linhas gerais, **Drácula** tem sua ação em dois planos estruturais muito bem urdidos. Na primeira metade do romance, por cerca de 200 páginas o leitor é apresentado a visões fragmentadas, testemunhando narrativas parciais de personagens diversos. O estilo é verdadeiramente cinematográfico, não fosse se antecipar à própria indústria do cinema – não à toa haver sido um dos primeiros romances adaptados para tela, no **Nosferatu** de F. W. Murnau, em 1922. O leitor, portanto, nessa primeira metade, é levado, desde a seqüência inicial, para uma atmosfera de expectativas surpreendentes, onde o terror é sempre sugerido e nunca explícito. É a nossa imaginação que quer se antecipar à narrativa e “adivinhar” o vampiro e sua onipresença. Mas o texto em si nada afirma, ou melhor, tudo é sugerido e o texto é cúmplice do leitor, e de diversas formas: a um tempo se diverte junto com ele num jogo de esconde-esconde, de novela de mistério, onde a ameaça virtual pode, a qualquer momento, se materializar, como também, no plano da composição, a obra se quer um mosaico de documentos super-presentificadores, realizados “em tempo real”, praticamente no instante exato da ação (os personagens, muitas vezes exaustos, em meio à trama, sentem a necessidade de explicar sua compulsão pelo registro veriditório dos fatos). A tal ponto que, no momento da virada da história, o personagem Quincey Morris – paródia burlesca do herói do Novo Mundo – exclama, incrédulo, para o Professor Van Helsing, já prestes a cravar a estaca no coração da mulher vampiro:

*Professor... eu me responsabilizei, voluntariamente, pelo senhor, há bem pouco tempo. Portanto, agora quero ouvir a sua explicação. Entenda que jamais lhe faria essa pergunta, em outras circunstâncias. Nunca o desonraria, sugerindo que duvido de sua palavra. Mas aqui estamos diante de um mistério que supera qualquer conceito conhecido sobre honra e desonra. Esta trama está sendo urdida pelo senhor?*¹

A pergunta não atua apenas como anticlímax, buscando emprestar verossimilhança para a seqüência a seguir, mas se insere como questão crucial diante do estilo multicomposicional do romance. Afinal, quem está a urdir a obra? Quem é, se o há, o verdadeiro autor, mascarado pela polifonia? Pois, nesse momento, a imaginação

do leitor já ocupou todas as lacunas, já se apropriou da narrativa e busca antecipar a trama, identificando-se psicologicamente com a autoria e quase mesmo buscando alertar os personagens do perigo iminente. De certa forma o leitor *sabe* que ele é o próprio vampiro, uma vez que sua posição estratégica mimetiza, em muito, a presença sobrenatural da Coisa, que, conforme a narrativa do timoneiro do *Deméter*, faz sentir sua esmagadora e terrível presença, como um olhar invisível que sobrepaira permanentemente. Assim, talvez seja ele, o leitor, a Coisa que está lá fora, urdindo a trama. Talvez tenha sido ele quem, até agora, guiou nossos passos até aqui, se transubstanciando enquanto insondável, irracional, fragmentário, disperso e fluído – numa seqüência de “possibilidades impossíveis” como o descreve o céptico Dr. Seward, a voz da ciência dogmática no enredo.

Ora, quando, na metade exata do romance, Mina Harker tem acesso aos diferentes diários e documentos e, complementando sua pesquisa nos jornais, resolve disponibilizar o material para os demais personagens, igualando-os ao leitor, posiciona-se a narrativa diante de um desafio semiológico, inserindo-se na tradição de um verdadeiro “jogo de linguagem”; na realidade como um proto exemplar, antecipando Wittgenstein e as performances pós-modernas². O esquema metalinguístico estaria dialogando, no fundo, com similares clássicos, como a **Odisséia**, de Homero, na passagem em que Ulisses, no palácio de Alcínoo, ouve o aedo cantar as próprias aventuras dele, Ulisses, na tentativa de retornar à Ítaca. Ou, ainda, o **Quixote**, quando, no segundo volume, escuta as críticas à primeira parte da obra. Ou mesmo o **Hamlet** – e aqui vale lembrar que Stoker foi, durante muitos anos, o diretor do Royal Lyceum Theatre de Londres e secretário particular do famoso ator shakespeariano Henri Irving – que introduz, no interior da peça, uma companhia de teatro interpretando a própria história de Hamlet³. No plano formal do “romance de mistério” que **Drácula** também é, trata-se de localizar e combater o responsável por tudo, o conde maligno. Mas, no plano estilístico, elabora-se uma armadilha para o leitor romântico, plasmado na trinca dos jovens protagonistas.

Veja-se que, já no terceiro parágrafo do romance, somos apresentados à Mina, então Mina Murray, noiva do primeiro narrador, Jonathan Harker, funcionário de uma firma comercial, em viagem de negócios à Transilvânia. Ela é o primeiro nome citado na narrativa, por assim dizer a primeira corporificação, a primeira referência externa, criando um entrelace espacial que se manterá por toda a estrutura do romance. Mina antecipa mesmo a referência a Drácula – e a

eficiência narrativa fará sempre essa justaposição. Contudo, no correr da primeira parte da narrativa, Mina, aparentemente, irá ceder espaço para Lucy Westenra, a doce jovem casadoira, que é pedida em casamento, no mesmo dia, pelos três heróis do romance, o Dr. Seward, o intrépido americano Quincey Morris e o aristocrático Arthur Holmwood. A escolha recai sobre esse último, fazendo, todavia, com que os outros dois – antigos companheiros figadais em batalhas na Coréia e em expedições por todo o planeta – convirjam, de maneira tácita, para um compromisso “helénico” de garantidores da felicidade do casal. Ocorre, contudo, que Lucy começa a ficar anêmica, tem crises de sonambulismo e piora sistematicamente. A trama ganha complexidade por uma espécie de cortejo de mortos que paira como uma espécie de *pano-de-fundo*. Ocorrem mortes “paralelas”, propiciadas pelo estado de saúde delicado justamente da mãe de Lucy e do pai de Holmwood, eventos aparentemente superficiais e de mera sustentação do clima de mistério, mas que possibilitam, como veremos adiante, uma completa alteração da lógica aparente. Tal quadro, na realidade, já houvera sido introduzido, com habilidade, por Mina, em uma de suas primeiras longas descrições em seu diário, ao narrar o “pitoresco” encontro com o velho marinheiro no cemitério da colina e como este apontara, com ceticismo crítico, que, por trás das homenagens nas lápides, outra história, absconsa, far-se-ia notar. De todo modo, na ausência do noivo a cuidar de Lucy, o amigo Seward, médico, é o mais indicado para fazê-lo com apego. Ocorre, por sua vez, que Seward é um jovem cientista, entusiasmado com novas teorias sobre a mente humana e que realiza experiências a partir do comportamento dos internados no asilo mental onde é diretor. Desse modo, as observações que registra sob o caso clínico de Lucy são relatadas em paralelo com os progressivos avanços na crise de um aparente oligofrênico zoófago, de nome Renfield. Ora, o caso Lucy extrapola o conhecimento do jovem médico, o qual, pelas razões íntimas que o uniam à moça, pede, por sua vez, socorro a seu velho mestre, o famoso professor Van Helsing, o qual, ao entrar em cena, será uma espécie de leitor ideal racional, adivinhando praticamente de imediato a secreta trama, contraponto permanente não a Drácula, mas a Mina, que mobiliza a secreta escrita.

Entrementes, o sangue de Lucy parece se esvaír a cada noite. Van Helsing procede a transfusões de sangue sucessivas com os três apaixonados e, numa quarta noite, se vale do seu próprio sangue para reanimar a jovem, atormentado pela promiscuidade simbólica, ao considerar que, por vias naturais, a mistura de

sangue só se dá através do ato sexual e, portanto, de forma alegórica, a jovem moribunda teria se deixado penetrar por quatro homens. O esforço é em vão. As forças que parecem estar a espreitar nas sombras levam a melhor e a jovem morre. Claro, a essa altura a zumbificação já fôra intuída pelo professor, o qual expõe para Seward sua teoria sobre o ressurgimento de Lucy como vampira e arrasta todos os jovens para o mausoléu, onde estes, atônitos, se deparam com a terrível visão.

*Ao nos avistar, Lucy – eu ainda chamo assim aquela Coisa a nossa frente porque ela se apresentava sob a aparência da jovem a quem eu amara – deu um salto para trás e soltou um rosnado raivoso, como o de um felino acuado. Então, seus olhos pousaram sobre nós. Eram os mesmos olhos apenas na forma e na cor, porque agora refletiam uma obscena impureza e o brilho das chamas do inferno, não mais a ternura e a gentileza que a tornavam mais bela e nós conhecíamos tão bem. Nesse momento, aquele amor que ainda vivia em meu peito se transformou em ódio e repugnância. Se precisávamos mesmo matá-la, eu o faria com uma satisfação selvagem.*⁴

É o momento da virada no romance, cuja segunda metade irá parodiar a primeira, com Mina assumindo o lugar de Lucy. E, mais do que isso, com a invenção do leitor como personagem central, compondo a história e, paradoxalmente, sendo assediado pela ironia “irracionalista”, que surpreende o leitor da época em suas expectativas, valendo-se da heroína burguesa para atraí-lo a uma armadilha. O que está em jogo é o modelo tradicional do romance burguês e sua tecnologia. Trata-se, agora, da discussão de uma outra lógica, cujas pantomimas a seguir sobre o anticristo serão novos disfarces do projeto irônico.

Reprodutibilidade técnica

Em célebre ensaio⁵, Walter Benjamin analisa algumas transformações na dinâmica histórica da narrativa, abstraindo-as de um painel evolucionista. Desse modo, faz concorrer momentos diferenciados da narrativa, como a narrativa oral – quando o narrador mergulhava a história em sua própria vivência, fazendo-a emergir como produto de um conhecimento comunitário -, a narrativa escrita – com o surgimento da tecnologia do livro, e o projeto de manutenção de um “aconselhamento” por meio de um saber que, ainda que retirasse o contato físico entre os interlocutores, permitiria um

contato “virtual” com o outro – e o jornal – onde a função emotiva da comunicação daria lugar ao absolutamente referencial, à informação, subsidiando o cotidiano. E Benjamin refere:

*Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.*⁶

O que caracteriza a narrativa enquanto tal, portanto, seria o grau de vivificação possível, preferindo o autor justamente o modelo mais antigo, a narrativa oral, em face de sua imersão no narrado, que surge como experiência de vida, ainda que de vida alheia, experiência de outro, transposta pelo filtro das próprias experiências, que emprestam tonalidades e cenários, pontos acrescentados ao conto. A informação, por sua vez, soa como *desumana*, na medida em que se afasta da interpretação e vive de sua própria atualidade, esgotando-se em sua enunciação, forma que torna obsoleta a antiga técnica.

*Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas.*⁷

Em outro ensaio conhecido⁸, Benjamin se valerá da metáfora da aura artística, explicando que, à medida que surgem novas tecnologias para a reprodutibilidade técnica da obra de arte, a técnica anterior resgata, gradativamente, seu estatuto de arte, uma vez que se particulariza no objeto sua especialidade, sua diferença em relação à mera reprodução. Desse modo, a litografia em relação à ilustração jornalística ou a fotografia em relação ao cinema, por exemplo, recuperariam certa identidade, uma vez livres das cadeias da

lógica dos meios de produção. Do mesmo modo, acrescentaríamos, as coleções, quaisquer que sejam, selos, canetas, tampas de refrigerante, implicariam em retirar tais objetos de uma lógica de produção de mercado e em inseri-las em uma lógica outra, estética, onde o objeto é referido em sua particularidade; como a primeira edição de uma obra rara se torna particularíssima e de valor maior ao próprio conteúdo, apreensível em uma edição recente ou disponibilizado numa *home page*.

Essa intimidade “perdida” com a matéria narrável, aproximada por Benjamim, a um tempo, pelo conteúdo, a um estágio de infra-vivificação e, quanto à forma, à obsolescência técnica, participariam de uma dinâmica de relação do narrador com a memória, que distingue em dois momentos, a partir da fragmentação de uma origem comum da *reminiscência* (Mnemosyne) presente na épica grega: de um lado a *memória*, musa da narrativa e, de outro lado, a *rememoração*, musa do romance moderno. Nesse sentido, avançando onde o autor propositadamente não o fez, a não ser de forma fluída – tornando o tempo elemento narrável, não à toa messiânico e, paradoxalmente, atemporal⁹ – seria o caso de perguntar qual a relação da narrativa virtual na era contemporânea, onde um narrador “pós-moderno” estaria a partilhar uma Memória Coletiva, um Banco de Dados, uma vez esgotadas as grandes rememorações da História, ou, mais ainda, esgotada a capacidade de memória das musas ou, talvez, e inversamente, relacionando a aura artística justamente a sua hiper-reprodutibilidade, e retomando as musas na forma hierofântica das CPUs.

Mina Harker, em pleno 1897, plasma justamente esse debate. A começar pela compulsão narrativa em relatar cada fato do cotidiano em seu diário, que se torna o suporte documental para a compreensão de uma era - e ela tem a plena noção da função “sociológica” e historiográfica de seu registro. Estão lá, de forma fantasmagórica, as falas do povo e os embates causados pela revolução industrial e pela revolução social que se acerca das conquistas da revolução burguesa. Sua compulsão narrativa se espalha, *como um vírus*, pelos demais personagens, que, convencidos da necessidade do registro, saem anotando os fatos, num “trabalho de campo” coletivo, no correr da segunda metade do romance.

Com a eliminação de Lucy por Van Helsing, Mina vem, de forma explícita, a ocupar o centro da narrativa. Havendo resgatado seu noivo em um mosteiro, onde este quedara, traumatizado, confundindo realidade e fantasia, em constantes delírios após fugir do castelo de Drácula, ela começa por juntar as extremidades da narrativa e,

ao mesmo tempo que Van Helsing, que percorrera o caminho da análise científica, chega às mesmas conclusões. Capaz de velocidade no registro pelo domínio da estenografia, Mina vem a se apoderar, após o contato com o Dr. Seward, de duas novas tecnologias emergentes: a fotografia e o gravador. É notável a passagem em que traduz as gravações organizando o livro:

Para ser honesta com o senhor, acabei por me comover, mais do que podia imaginar, com o seu intenso sofrimento. Esse gravador é um instrumento maravilhoso, mas cruelmente verdadeiro. A cada frase se revelava, com dolorosa realidade, a profunda angústia que o consumia. Foi como escutar uma alma chorando sua dor, um sofrer destinado somente aos ouvidos de Deus. Ninguém mais, neste mundo, deve ouvi-las! Sabe... quis ser-lhe útil e transcrevi tudo, palavra por palavra. Agora, ninguém, além de mim, precisará sentir o pulsar de seu coração.¹⁰

A passagem inicia toda uma seqüência admiravelmente ambígua, onde o leitor desconfiado, já vê em Mina uma proto-vampira e observa, como ela mesma ensinou a fazer, os duplos sentidos em cada frase, numa interpretação em abismo que coloca em cheque a própria psicologia cognitiva e analítica da ciência novecentista, apontando intuitivamente para conquistas similares à descoberta do inconsciente por Freud.

Ocupando o lugar de Lucy no imaginário masculino, Mina irá se movimentar de forma entre perpicaz e hardilosa. Será o centro das atenções por sua meiguice e pelo exemplo de esposa prática e dedicada e Jonathan simbolizará o noivo escolhido, o novo Menelau, a ter sua felicidade conjugal defendida pelos heróis. O sensualismo condenado na Lucy morta-viva estará agora presente perma-nentemente, anunciando, à espreita, o adultério com o vampiro. A própria presença de Mina entre os vários personagens, todos homens, todos, mesmo o velho Van Helsing, em pleno “cio”, reclamará a presença sutil da sensualidade, envolvendo-os e alternando o enredo. Mina começará a passar, sob a vista dos protagonistas, pelas mesmas fases de palidez e desfalecimentos que Lucy. Estrategicamente, todo o grupo resolve se alojar na grande morada que é o asilo do Dr. Seward e será justamente Renfield, o alienado mental no andar de baixo, o único que irá perceber o que está ocorrendo. Entrementes, os personagens, aturdidos, masculinos, prenes de Razão, procurarão dar conta do monstro, identificando seus esconderijos e destruindo

seus caixões, sem atentar para outro perigo maior, irracional, feminino, que a todos envolve na solidão das noites escuras, a sensualidade instintiva que desperta no uivo dos lobos e no bater das asas atrozes.

Mina se aproxima de cada um, com paciência, com afeto de irmã, de amiga, de mãe, faz com que chorem em seus ombros e se penitenciem diante dela. Com maestria enfrenta Van Helsing em uma cena aparentemente pueril, quando, ainda coletando o mosaico de informações, entrega ao professor o original de seu próprio diário.

Mas não pude resistir à tentação de pregar-lhe uma peça – suponho que o sabor da simbólica maçã oferecida por Eva ainda permaneça em nossas bocas – e entreguei a ele o meu diário original, inteiramente escrito em caracteres estenográficos. Van Helsing o recebeu e me fez uma profunda reverência.

- Permite que eu o leia, madame?

- Se assim o desejar.. – respondi, no tom mais natural possível.

Ele abriu-o e, por um breve instante, a sua fisionomia retratou o mais profundo desapontamento. Então, levantou-se da cadeira em que se sentara e curvou-se diante de mim.

- Oh, que mulher instruída! Sei, há muito tempo, que o Sr Jonathan era um homem cheio de gratidão, mas vejo agora que tem muitos motivos... Afinal, sua esposa possui todas as qualidades! Poderia dar-me a honra de traduzir este texto para mim? Infelizmente, não aprendi estenografia!

A esta altura minha brincadeira já terminara e eu me sentia quase envergonhada por ter cedido à tentação de fazê-la. Rapidamente, peguei a cópia datilografada em minha cesta de costura e entreguei a ele.¹¹

Vale dizer, Mina, através de um artifício simples, esclarece para o leitor que, apesar da caricatura doméstica, apenas ela exerce o domínio sobre a veracidade do que está sendo narrado. Foi ela quem juntou os documentos, quem realizou as pesquisas, quem traduziu os diferentes sinais e dominou as diferentes tecnologias. O único outro personagem a sua altura não o fôra capaz. Ela, então, assume a autoria e conduz o mosaico narrativo, selecionando o que deve enformar o relato. Por assim dizer, é ela quem define os limites da racionalidade, indicando, em negativo, as *limitações* dessa mesma racionalidade. Toda a história pode ser o fruto de sua imaginação de mulher, pode ser a emergência de um discurso proibido, contido, irracional, o discurso de Lilith, ou a abertura da caixa de Pandora da modernidade.

A ambigüidade de Mina torna-se ainda mais admirável quando ela mesma a anuncia

aos personagens, mais uma vez estupefatos com suas habilidades e sagacidade. Van Helsing, em diversos momentos, irá classificá-la como sendo dona de uma inteligência “masculina”. Em determinada altura, após ser flagrada pelos protagonistas, sorvendo o sangue no peito do vampiro, em uma atmosfera quase pornográfica, ela mesma, ao expor uma estratégia, é quem revela:

- Eu não ignoro que, se Drácula me chamar, terei de ir ao encontro dele. Se me pedir que vá em segredo, recorrerei a toda a minha astúcia para atendê-lo e encontrarei algum artifício para atingir esse objetivo... Usarei até mesmo Jonathan.¹²

E a partir daí sugere que, no período que antecede ao por do sol e ao amanhecer seja hipnotizada pelo professor, que será capaz de saber, desse modo, o que sente o conde, valendo-se dela como uma espécie de rádio. O estranho dispositivo dá certo e será utilizado em diversos momentos até o final do romance, mapeando a caça ao vampiro, em toda a travessia do Danúbio e pela Transilvânia.

A revolução social

Há quem afirme que os avanços tecnológicos na mídia, criando as comunidades virtuais, representam a emergência de um modelo mais livre ou, pelo menos, menos controlado de comunicação. E nesse sentido que alguns ativistas do IMC – *Independent Media Center* – propõem a criação de uma rede de protestos, veiculando narrações radicais e versões apaixonadas da verdade. E sua atuação, criando narrativas paralelas aos informes oficiais e a cobertura da mídia empresarial em eventos como as reuniões da OMC – Organização Mundial do Comércio - possibilitou apurar externalidades e protestos até então pouco veiculados. Essa nova modalidade de reação, distinta da militância política convencional de estatuto ideológico, permitiria uma nova articulação, a um tempo pela emergência das individualidades como, sobretudo, pela possibilidade de “multidões instantâneas” e a composição e decomposição permanente de comunidades virtuais.¹³

No exercício de polifonia do romance **Drácula**, onde a fala de personagens variados se mistura à notícias de jornais, telegramas etc., em diversos momentos se registram falas populares, muitas vezes carregadas de picardia. Logo no início temos a conduta de trupes ciganas no castelo de Drácula, e, em seguida, com a mudança de cenário para a Inglaterra, a fala do velho

marinheiro, que diverte as meninas Mina e Lucy. Em seguida, temos o relato do timoneiro do *Deméter* e, logo depois, um recorte de jornal nos dá conta de outro tipo exótico, o zelador do Jardim Zoológico, relatando a fuga de um lobo. Renfield, na primeira parte da história, retratará um tipo bruto, imbecilizado. Mais adiante teremos os testemunhos de empregadas domésticas, de carregadores, a força física de enfermeiros e o registro de falas de outros trabalhadores. Todos gente simples, facilmente domináveis pelo vampiro, que, a exemplo de formas irracionais, como os cachorros e morcegos, leva a crer em seu domínio sobre o universo da racionalidade vulgar, não-Iluminista.

Concomitante aos acontecimentos, porém, o cortejo de mortes paralelo à história, elabora o desenho social de um conflito. Num primeiro momento, a viagem de Jonathan à Transilvânia, sujeitando-se às extravagâncias do conde, levam a crer em um aplicado funcionário de uma firma comercial atendendo aos caprichos de um cliente muito rico. Quando Jonathan vier a ressurgir na trama, casando-se com Mina na enfermaria de um mosteiro, quase imediatamente será beneficiado com a morte do dono da firma que, súbito, deixa-lhe todos os seus bens, uma vez que não possui herdeiros e identifica no excelente funcionário, pessoa merecedora de suas posses. Por sua vez, no outro lado da trama, a mãe de Lucy havia deixado um testamento estranho, deixando seus bens para Arthur Holmwood, o que deixa embasbacados os próprios procuradores da Sra. Westenra, que entram na trama apenas para manifestar seu estranhamento. O desolado Arthur, que perde a noiva em condições tão terríveis, se beneficia, contudo, de todos os seus bens e dos bens de seu próprio pai, que falece igualmente na mesma ocasião, deixando-o ainda mais rico, além de conferir-lhe o título de nobreza, passando o personagem a ser designado, doravante, como Lorde Goldaming, cujo título se antecipará à trupe de caça-vampiros, abrindo portas e *molhando* mãos.

A lógica narrativa, portanto, que já se polarizara em pares opostos como masculino e feminino e razão e irracionalismo, plasmará, então, um conflito de classes, onde as expectativas do leitor convencional do final do século XIX estarão contextualizadas em um lugar-comum, que coincide com os temores de um leitor burguês, cristão, a esperar que as heroínas sejam salvas do vilão no último momento e a bradar, como o protótipo mais ingênuo dos protagonistas, o americano Quincey Morris, uma coragem resoluta para enfrentar o perigo. Todavia, há um outro saber que, junto com o vampiro, perpassa toda a paciente referencialidade. E mesmo na curiosa

discrição da Londres de então, a mega cidade, o centro do mundo, escolhido pelo vampiro para início de um empreendimento mais ousado do que a conquista da Turquia em séculos passados, habita uma não-cidade, uma selva obscura, que rodeia o mundo moderno com sua natural ameaça. O castelo de Drácula posiciona-se justamente nessa *trans selva*, num mundo referido pelos heróis burgueses como exótico, capaz de proporcionar férias curiosas, fosse outro o momento, e repleto de excentricidades e temperos novos, como a *paprika*, anunciada na primeira página.

Duas passagens, em especial, são interessantes, nesse sentido. Na primeira delas, encurralado por seus perseguidores, Drácula salta por uma janela, fugindo à armadilha. Já a uma distância segura, se volta para o grupo e ameaça:

- Pensaram mesmo que conseguiriam me frustrar? Logo vocês, com suas caras brancas, lado a lado como carneiros no matadouro? Ainda vão ter muito do que se arrepender! Ficaram certos que haviam suprimido todos os meus refúgios, não é? Pois me restam outros mais! Minha vingança está apenas começando! Comecei a executá-la séculos atrás e o tempo é meu aliado.¹⁴

A fala do conde é, guardada as proporções, quase um brado de revolta de uma classe subalternizada, cujo ódio, amadurecido em séculos de servidão, aguarda o momento de uma revolução social, com a conseqüente inversão de valores e a tomada dos bens e riquezas. Drácula, nesse momento, é praticamente um herói popular, paladino das sombras, que resgata uma cultura marginalizada e um mundo de valores relegados pela *urbis*, os quais, agora, retomam seu espaço natural habitando as frestas da razão moderna, maior símbolo da vaidade da elite.

Na segunda passagem, o líder intelectual do grupo, o professor Van Helsing, se diverte relatando como conseguiu enfrentar o linguajar dos marinheiros do porto para descobrir em qual navio o vampiro embarcara com seu caixão.

O tal sujeito tinha o rosto muito vermelho, falava alto demais e blasfemava e praguejava a valer, mas era um bom sujeito. Logo que Quincey o presenteou com alguma coisa retirada do bolso, a qual estalava como uma nota nova, e foi enfiada na bolsa bem escondida em suas vestes, mostrou-se ainda mais servil. Disposto a colaborar conosco, deu uma volta pelas docas em nossa companhia, fazendo perguntas a diversos trabalhadores de aspecto rude e violento. Esse tipo de gente só solta a

*lingua depois de molhar a goela, como todos nós sabemos! Seu pitoresco linguajar é um amontoado de palavrões e blasfêmias, muitos dos quais não entendo bem, mas adivinho o sentido.*¹⁵

Amparados, portanto, pelos títulos de Lorde Goldaming, pela chuva de ouro que este e Quincey Morris, o fazendeiro texano, representam, com o apoio do sucesso da firma jurídica e comercial de Harker e revestidos pela riqueza da autoridade científica representada por Seward e Van Helsing e carregando a ambígua madame Mina, na esperança de realizarem seu exorcismo, a equipe invade a Transilvânia, armada de espingardas, hóstias, alhos, crucifixos e preconceitos, numa paródia à colonização “civilizatória” do século.

Pensar sem corpo

Em polêmica com Descartes, em 1641, Hobbes levanta objeções à lógica cartesiana. Utilizando um argumento *ad hominem*, aceita, inicialmente, a tese de que a proposição “eu penso” possa se derivar da proposição “eu existo”, para, logo em seguida, colocar um problema: de onde viria a proposição “eu penso”? Ora, não existe um ato sem seu sujeito, logo, se há um pensamento há uma coisa que pensa, assim como não existe o andar sem alguma coisa que ande etc., daí concluir que o pensamento implica em alguma coisa corporal. Descartes teria ficado contrariado com tais objeções, reputando-as como produto sofista. Contudo, nessas objeções de Hobbes está em cerne boa parte da sustentação de sua teoria da linguagem, plasmada em metáfora política a partir da construção de uma natureza artificial. Desse modo, para Hobbes, quem pensa é o corpo e existe uma “linguagem” articulada na natureza, a qual deverá ser desvendada pelas ciências naturais, que responde a uma lógica orgânica inerente aos seres. Observe-se que sua famosa teoria política, exposta no **Leviatã** (1651), está, na realidade coligada às suas explorações sobre o mecanicismo e a finalidade de sua física na obra **Sobre o corpo**, de 1654, assim como sua obra anterior, **Sobre o Cidadão** (1642) estivera ligada aos **Elementos de Lei Natural e Política** (1640)¹⁶.

Nesse sentido, o pacto social que estaria a conferir segurança à sociedade, retirando-a simbolicamente do “Estado de natureza” nada mais seria que um revestimento lingüístico à ordem natural, tornado possível justamente pela habilidade do homem em dominar a ferramenta da linguagem, duplicando-a em outras ferramentas e utensílios, dentre os quais a própria noção

de sociedade e de conhecimento, no fundo parodiando organicidades mais eficazes como as sociedades das formigas ou as das abelhas. “Pois o verdadeiro e o falso são atributos da linguagem, e não das coisas. E onde não houver linguagem, não há nem verdade nem falsidade”¹⁷.

Ora, no romance de Stoker, o castelo medieval de Drácula e suas reminiscências sobre o combate havido com os turcos no século XV, de certa forma estão a dublar o Leviatã hobbesiano e esse pensar atemporal multicorporificado. O príncipe da Valáquia Vlad Tepes Dracul, tirano e guerreiro cruel, que serviu de modelo para o personagem, é também uma metáfora das teorias políticas que sustentaram o absolutismo monárquico, em especial em sua referencialidade simbólica na Bretanha do final do século XIX, depauperadas as conquistas burguesas e na iminência de construção de um discurso efetivamente democrático.

Na realidade, desde as teorias de Hobbes sobre o corpo não estamos distantes da cadeia do DNA e da concepção de que existe uma linguagem outra, mais vasta, que opera sua lógica “secreta” em aspirais signícas, conferindo à vida sua reprodutibilidade e onde o homem poderá ser meramente uma forma de resistência ou, melhor dizendo, de organização ou de combate pela vida, em busca de segurança. Uma linguagem, enfim, cuja realidade habita artificialidades. Quem pensa é o corpo, a célula, o DNA, é ele que carrega o código e encontra novos modelos de sobrevivência frente ao meio. Se for o caso, mantém-se em suspenso séculos esperando uma nova investida. Ou busca modelos diferenciados de sobrevivência – a reprodutibilidade de órgãos, o proveta, a clonagem, a inteligência artificial – que não serão absolutamente “inéditos”, uma vez que se trata de um mecanicismo que lhe é inerente, um pensar que conduz o corpo numa situação que simplesmente talvez não fôra colocada ainda.

No **Drácula**, boa parte da segunda metade do romance é dedicada à sátira da razão científica. Nesse momento avulta o personagem do alienado Renfield, descrito na metade inicial como um zoófago, que apenas balbucia observações doentias, dedicado a criar moscas para alimentar aranhas, não raro comendo todas, em experiências estranhas, enquanto aguarda a vinda do “Mestre”. Ora é justamente esse tipo *virótico* que, imediatamente após conhecer Mina, intui o perigo e modifica radicalmente seu comportamento, numa tentativa desesperada de alertar os protagonistas, assumindo a posição de um protótipo cientificista ao ser apresentado ao professor e aos demais.

- O que poderia alguém dizer diante do raro prazer de achar-se na presença de Van Helsing? Senhor, não me desculparei por ter omitido o seu título e todo o tipo de cumprimentos convencionais. Quando uma pessoa revoluciona toda a terapêutica médica, mediante a descoberta de uma contínua evolução da massa encefálica, todas as fórmulas laudatórias usuais perdem o significado, pois o igualariam a um outro qualquer de sua classe. Dirijo-me aos senhores, que pela nacionalidade, pela hereditariedade ou pela posse de dons excepcionais, estão destinados a assumir posições de destaque no mundo. Peço-lhes para serem testemunhas de que me encontro em um estado de plena sanidade mental, como a maioria dos homens, os quais se acham, todavia, em liberdade. E não divido, Dr Seward, de que o senhor, como humanitário, como médico, jurista e distinto cientista considerará um dever moral examinar meu caso sob um ângulo novo, criado por circunstâncias extraordinárias.¹⁸

Trata-se do grande embate, modelar no século XIX, entre o discurso científico e os protestos do movimento romântico, que apregoava a insuficiência da razão científica na explicação dos fenômenos e na apuração de uma outra lógica, que levasse em consideração a subjetividade das paixões. Com a morte de Renfield, destruído pelo vampiro logo a seguir, esse liame será mantido pela junção dos personagens-leitores ideais, Van Helsing e Mina Harker. Na seqüência final do romance, ao tripartirem-se os protagonistas em duplas, Jonathan e Goldaming seguem em um novíssimo barco a motor, comprado especialmente para seguir pelos braços de rio a embarcação que leva o caixão de Drácula, ao tempo em que Morris e Seward seguem a cavalo pelas margens e Mina e o professor vão de carruagem, pelas estradas centrais, em direção ao castelo. Efetivamente são estes os primeiros a chegar e se acercam do local justamente no momento em que escurece e o velho professor vê-se cercado pelas três mulheres vampiro – paródia das Fúrias, as deusas gregas que velam sobre o sangue parental derramado - que habitam o castelo e, mais, atemoriza-se por estar, eventualmente, nas cercanias da própria Mina.

Entretanto, o meu maior temor era em relação a Mina, pois vi as repulsivas criaturas se aproximando e girando em torno de nós. Olhei para ela e notei que se mantinha calma, até sorrindo para mim. Quando percebeu que eu iria dar um passo à frente para reavivar a fogueira, segurou-me pela mão, a fim de me

impedir Ao falar comigo, sua voz se parecia com a que ouvimos nos sonhos, baixa e vindo de muito longe.

- Não! Não saia! Aqui o senhor está seguro!

Voltei-me para ela e a encarei com um olhar de intensa preocupação.

- E a senhora? É por sua segurança que tenho tanto medo!

Mina deu uma risada descontraída, mas sem alegria.

- Tem medo por mim! E por quê? Ninguém neste mundo está mais segura do que eu, em relação a elas.¹⁹

Em contexto correlato²⁰, Jean-François Lyotard retoma o tema hobbesiano/draculiano/harkeano, apresentando um *masculino* que, sob as expectativas do apocalipse, planeja a manutenção vívida do pensamento (o *software*), independente do seu *hardware*. O que, afinal, teriam construído os filósofos e cientistas como herança cognitiva senão a informação e a lógica binária?; e isso quando “o pensamento humano não raciocina em termos binários. Não trabalha por unidades de transformação (os *bits*), mas por configurações intuitivas e hipotéticas”²¹. Em contrapartida, um *feminino* procura o resgate de tudo o que não foi expresso em linguagem, da soma de possibilidades intuídas no momento e para a discríção das quais as possibilidades são infindas, uma vez que o conhecimento é mera tradução, econômica, insuficiente, incapaz de dispensar a experiência do corpo.

A verdadeira “analogia” requer que a máquina pensante ou representadora se insira no meio dos seus “dados” como os olhos se inserem no visual ou a escrita na língua (no sentido mais amplo). Não basta que estas máquinas simulem pouco mais ou menos os resultados da visão ou da escrita. Trata-se de (o francês tem esta expressão bonita e adequada) “dar corpo” ao pensamento artificial de que elas são capazes. E é este corpo, ao mesmo tempo “natural” e artificial, que será necessário transportar para longe da terra antes da sua destruição, se o que se pretende é que o pensamento sobrevivente à explosão solar seja algo diferente do miserável esqueleto binarizado de que se constituía anteriormente.²²

Restam, enfim, nas cercanias de um castelo monumental, o velho macho já sem virulência e a jovem e bela mulher ao por do século, às voltas com a reinvenção da sexualidade, movimento binário além da binaridade. Ambos se sentem compungidos e ambos querem a sua libertação.

Pensamento nômade

Gilles Deleuze chama a atenção para o fato de que o pensamento aforismático de Nietzsche representaria, em conjunto com as contribuições de Marx e de Freud, a aurora da cultura moderna²³. Cada um, a sua maneira, teria trazido importante contribuição para a desconstrução dos mitos da era clássica, recodificando o Estado, a família e a cultura. Enquanto Marx trataria a doença do Estado, Freud abordaria a doença da família e Nietzsche inauguraria a contracultura e o humor. “Aqueles que lêem Nietzsche sem rir, e sem rir muito, sem rir frequentemente, e às vezes sem dar gargalhadas é como se não lessem Nietzsche”²⁴.

Falar de literatura virtual no início do século XXI, recorrendo a um clássico literário de mais de um século, que abordou justamente o poder das inovações tecnológicas e do discurso científico consagrado diante de hipóteses estéticas e metalingüísticas sobre a percepção talvez não signifique apenas um recurso “barroco”, mas pretenda apurar justamente o nosso estatuto de “modernidade”. Stoker em seu romance enuncia, através das falas de Seward e de Van Helsing, muito do que viria a se incorporar na análise de Freud, na crítica aos métodos terapêuticos e à noção de “cura”, assim como seu *ponto-de-fuga* na massa popular de trabalhadores potencialmente vampíricos invoca uma crítica ao Estado burguês. A influência da ironia de Nietzsche, por sua vez, se fará sentir nas passagens em que um alucinado Van Helsing alude ao Riso Soberano, a ironia que estaria a conduzir a trama e junto a qual, ele, que se sabe leitor ideal, intuiu a armadilha hermenêutica, que coloca em cheque os valores que seu personagem representa.

Nietzsche, autor de **O anticristo** (1888), já alertara em **Aurora** (1881), sobre a necessidade de reunificarem-se as contribuições da Razão e do irracionalismo, inaugurando uma nova era²⁵. Segundo Deleuze, uma era aforismática.

Um aforismo é um jogo de forças, um estado de forças sempre exteriores umas às outras. Um aforismo não quer dizer nada, não significa nada, e não tem mais significante do que significado. Seriam maneiras de restaurar a interioridade de um texto. Um aforismo é um estado de forças, cuja última força, ou seja, ao mesmo tempo a mais recente, a mais atual e a provisória-última, é sempre a mais exterior Nietzsche o coloca muito claramente: se você quiser saber o que eu quero dizer, encontre a força que dá um sentido, se for preciso um novo sentido ao que digo. Conecte o texto a esta força. Dessa maneira não há problema

*de interpretação de Nietzsche, há apenas problemas de maquinação: maquinar o texto de Nietzsche, procurar com que força exterior atual ele faz passar alguma coisa, uma corrente de energia.*²⁶

Em nossa “pós-modernidade” virtual, uma vez que se trata, em muitos sentidos, da consagração da própria modernidade, estas contribuições estão a se consolidar. A invenção da psicanálise, a crítica às diferentes teorias justificadoras do Estado e a contracultura ajudaram a formar a base para um momento pluralista e multivariado, facilitado pela multiplicação dos meios de comunicação. O caminho envolve a absorção de novas técnicas e a chegada de novas manhãs, ao tempo em que nossos gravadores e nossas *kodaks* talvez retomem sua aura artística e talvez venham a posar em novos museus junto a antigos sentimentos que, pode ser até, soem ridículos para outras percepções. Ou talvez o romantismo se instaure como sedução trans-epocal, como na fala do ator Christopher Lee, que encarnou por onze vezes o conde no cinema: “Drácula é um herói maléfico, a que eu tenho dado um certo toque de tristeza, sem esquecer que é um personagem heróico, romântico e sensual”²⁷.

De qualquer modo, a época do computador e dos multimeios tem sido também a época da consagração definitiva do livro enquanto ferramenta de difusão da arte e do conhecimento. Nunca, em termos proporcionais, se leu tanto na história da humanidade. O que talvez sirva para referir que existem tecnologias paralelas e que a percepção da mente humana ainda possui a mesma velocidade de épocas pretéritas, e que a perenidade das individualidades talvez nos leve, forçosamente, a garantir certo estilo, na construção secular de nossa solidão.

REFERÊNCIAS:

ANTOUN, Henrique. Comunidades virtuais, ativismo e o combate pela informação. In: **Lugar Comum** – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, v. 15-16 – A política da multidão. Rio de Janeiro: LABTEC-UFRJ, 2002, pp. 19-36.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; Sobre o conceito de história In: **Obras escolhidas, vol. I – Mágia e técnica, arte e política**. 3.^a ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 165-196, pp. 197-221, pp. 222-232

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom**

- Quixote de la Mancha.** Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978
- DELEUZE, Gilles. Pensamento nômade. *In:* MARTON, Scarlett (org.). **Nietzsche hoje? – Colóquio de Cerisy.** Tradução de Milton Nascimento e Sônia Salztein Goldberg, pp. 56-76
- HOBBS de MALMESBURY, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil.** Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1979
- HOMERO. **Odisséia.** Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- LYOTARD, Jean-François. Se pudermos pensar sem corpo. *In:* **O inumano – considerações sobre o tempo.** Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1990, pp. 33-43.
- MONTEIRO, João Paulo. Hobbes, vida e obra. Introdução à HOBBS de MALMESBURY, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil.** Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp. V-XXIV.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas.** 3ª ed. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- NOVA CULTURAL. Bram Stoker, vida e obra.. *In:* **Coleção Obras primas – Grandes autores – biografias.** Vol. I. São Paulo: Nova Cultural, pp. 193-208.
- SHAKESPAERE, William. **Hamlet.** Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- STOKER, Bram **Drácula.** Tradução de Vera M. Renoldi. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- WITTEGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- NOTAS**
- 1 STOKER, Bram **Drácula.** Tradução de Vera M. Renoldi. São Paulo: Nova Cultural, 2002, pp. 207-208.
- 2 Cf. WITTEGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- 3 Cf. HOMERO. **Odisséia.** Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d; CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha.** Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978; SHAKESPAERE, William. **Hamlet.** Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- 4 STOKER, Bram, op. cit., p. 210.
- 5 BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In:* **Obras escolhidas, vol. I – Mágia e técnica, arte e política.** 3.ª ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 197-221.
- 6 Idem, ibidem, p. 203.
- 7 Idem, ibidem, p. 201.
- 8 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In:* op. cit., pp. 165-196.
- 9 Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In:* op. cit., 222-232.
- 10 STOKER, Bram, op. cit., pp. 219-220.
- 11 Idem, ibidem, p. 183.
- 12 Idem, ibidem, p. 317.
- 13 Os movimentos de “multidões instantâneas” tem sido uma nova modalidade de atuação política de protesto, veiculando-se, via internet, performances imprevisíveis como, por exemplo, a reunião de centenas de pessoas diante de um prédio, numa atuação neo-anarquista. Nesse sentido, afirma Henrique Antoun: “O surgimento dessa nova mídia – gerada pelo entrelaçamento das teias da Internet com o interativismo do ciberespaço, como resultado do casamento da política de ação direta do novo ativismo com a potência interativa, descentralizadora e anárquica dos sistemas hipermídia – é a explosão do silencioso movimento de sedimentação das comunidades virtuais ao longo destes anos”. (Comunidades virtuais, ativismo e o combate pela informação. *In:* **Lugar Comum.** Rio de Janeiro: LABTEC-UFRJ, v. 15-16, 2002, p. 27).
- 14 STOKER, Bram, op. cit. p. 298.
- 15 Idem, ibidem, p. 308.
- 16 Cf. MONTEIRO, João Paulo. Hobbes, vida e obra. Introdução à HOBBS de MALMESBURY, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil.** Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São paulo: Abril Cultural, 1979, pp. V-XXIV
- 17 HOBBS de MALMESBURY, Thomas, op. cit., p. 23.
- 18 STOKER, Bram, op. cit., pp. 240-241.
- 19 Idem, ibidem, p.355.
- 20 LYOTARD, Jean-François. Se pudermos pensar sem corpo. *In:* **O inumano – considerações sobre o tempo.** Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1990, pp. 33-43.
- 21 Idem, ibidem, p. 23.
- 22 Idem, ibidem, pp. 25-26.
- 23 Cf. DELEUZE, Gilles. Pensamento nômade. *In:* MARTON, Scarlett (org.). **Nietzsche hoje? – Colóquio de Cerisy.** Tradução de Milton Nascimento e Sônia Salztein Goldberg, pp. 56-76
- 24 Idem, ibidem, p. 63.



PRÓXIMO NÚMERO:

DEMOCRACIA