

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO E EDITORAÇÃO

JANAÍNA VERISSIMO DO NASCIMENTO

DRÁCULA: UMA HISTÓRIA EDITORIAL CONTADA ATRAVÉS DE PARATEXTOS

São Paulo

2024

JANAÍNA VERISSIMO DO NASCIMENTO

DRÁCULA: UMA HISTÓRIA EDITORIAL CONTADA ATRAVÉS DE PARATEXTOS

Trabalho de conclusão de curso de graduação em
Comunicação Social com Habilitação em Editoração,
como requisito para obtenção do bacharelado.

Orientação: Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Nascimento, Janaina Verissimo do
Dracula: uma história editorial contada através de
paratextos / Janaina Verissimo do Nascimento; orientador,
Jean Pierre Chauvin. - São Paulo, 2024.
95 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Jornalismo e Editoração / Escola de
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Dracula. 2. Paratextos. 3. Editoração. 4. Edições.
5. Gótico. I. Chauvin, Jean Pierre. II. Título.

070.5

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar agradecimentos especiais ao meu orientador, Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin, pelo esclarecimento de diversas dúvidas e auxílio durante toda a construção do trabalho. Também por sua paciência e pela simpatia demonstrada durante todas as nossas conversas sobre o tema do romance.

Dedico também agradecimento especial a todos os amigos que disponibilizaram, de alguma forma, seu tempo para ouvir incessantemente sobre vampiros e outras figuras ficcionais, assim como a todos que acompanharam de perto as mudanças e a evolução deste trabalho.

Agradeço carinhosamente às amigas do curso de editoração, Ana Claudia, Eloisa, Gabriela e Debora, pelo apoio incondicional, todo o incentivo e as risadas que compartilhamos nos últimos anos. Também a toda a equipe da Edusp, pelas referências importantíssimas, pelos diversos livros emprestados e pelo interesse em falar sobre projetos editoriais. Em especial à Bárbara Borges, por acompanhar o trabalho desde o início, compartilhar materiais sobre o *Drácula* e fazer com que a editoração encontrasse seu lugar nesta história.

Por fim, os mais sinceros agradecimentos ao Gabriel, meu companheiro e apoio em todos os momentos, por sempre acreditar em mim, por ser o motivo deste trabalho existir e por me lembrar da mágica da literatura em cada livro que compartilhamos.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a história editorial do romance *Drácula*, de Bram Stoker, com base nos elementos paratextuais utilizados na elaboração da chamada Edição Dark, publicada pela DarkSide Books. O estudo é conduzido por meio do levantamento de informações que auxiliaram na construção do livro, tais como seu contexto histórico, literário e influências culturais utilizadas para delinear a figura do vampiro, em suas diferentes apresentações, até culminar na figura conhecida pelas adaptações cinematográficas.

Palavras-chave: Drácula; editoração; paratextos; edições.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the publishing history of Bram Stoker's novel *Dracula*, based on the paratextual elements used to produce the so-called Dark Edition, published by DarkSide Books. The study is based on a survey of information that helped construct the book, such as its historical and literary context and the cultural influences used to delineate the figure of the vampire, in its different presentations, until it culminated in the figure known from the film adaptations.

Key words: *Dracula*; publishing; paratexts; editions.

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Figura 1.1 <i>Imperial Federation: Map Showing the Extent of the British Empire in 1886</i>	14
Figura 1.2 Publicação de novelas góticas, 1770-1800.....	18
Quadro 1.1 com características das histórias de vampiros encontradas na literatura.....	24
Figura 2.1 Capa da primeira edição de <i>Drácula</i> (1897).....	27
Figura 2.2 Folha de rosto da primeira edição.....	28
Figura 2.3 Folha de rosto da edição colonial.....	30
Figura 2.4 Folha de rosto da edição islandesa (1901).....	31
Figura 2.5 Prefácio de Stoker para a edição islandesa.....	33
Figura 2.6 Edição reduzida de 1901, publicada pela Archibald Constable & Co.....	34
Figura 2.7 Capa da edição francesa (1920).....	36
Figura 2.8 Capa de <i>Drácula: o homem da noite</i> , publicada pela Amarcord.....	38
Figura 2.9 <i>Drácula: o vampiro da noite</i>	39
Figura 2.10 Edição publicada pela L&PM.....	40
Figura 2.11 <i>Drácula: edição comentada</i>	41
Figura 2.12 Capa da Edição Dark.....	42
Figura 2.13 Miolo da Edição Dark.....	43
Figura 3.1 Estruturação do original.....	46
Figura 3.2 Páginas pré-textuais.....	47
Figura 3.3 Páginas pré-textuais.....	48
Quadro 3.1 Lista dos peritextos presentes na edição de <i>Drácula</i> , da editora Zahar.....	55
Figura 3.4 Primeira capa da Edição Dark.....	66
Figura 3.5 Quarta capa da Edição Dark.....	67
Figura 3.6 Lombada da Edição Dark.....	69
Quadro 3.2 Lista de pré-textuais da Edição Dark.....	71
Figura 3.7 Folhas de guarda.....	72
Figura 3.8 Verso da guarda e olho.....	72
Figura 3.9 Abertura de página dupla estilizada.....	73
Figura 3.10 Folha de créditos (<i>copyright</i>).....	74
Figura 3.11 Folha de rosto.....	75
Figura 3.12 Arte de Vlad Tepes.....	76
Figura 3.13 Falsa folha de rosto.....	77
Figura 3.14 Sumário em página par.....	78
Figura 3.15 Sumário em página ímpar.....	79
Figura 3.16 Retrato de Bram Stoker.....	80
Figura 3.17 Verbete.....	82
Figura 3.18 Apresentação.....	82

Figura 3.19 Introdução.....	83
Figura 3.20 Abertura de capítulo do romance.....	84
Figura 3.21 Ilustração do miolo.....	85
Figura 3.22 Ilustração em página dupla.....	86
Figuras 3.23-3.25 Ilustrações variadas de morcegos.....	88
Figura 3.26 Retrato de <i>sir</i> Arthur Conan Doyle.....	89
Figura 3.27 Carta de <i>sir</i> Arthur a Stoker.....	90
Figura 3.28 Béla Lugosi interpretando Drácula no filme de 1931.....	91
Figura 3.29 Originais de Stoker.....	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 <i>Drácula</i>, um romance marcado pelo passado	12
1.1 Bram Stoker e as mudanças da Era Vitoriana	13
1.2 As origens do romance gótico e sua influência no meio literário	16
1.3 O vampiro: antecedentes literários e convenções	20
2 A jornada editorial de <i>Drácula</i>	27
2.1 As primeiras publicações	27
2.2 Edições internacionais e alterações importantes	31
2.3 <i>Drácula: o homem da noite</i> , de Lúcio Cardoso	36
2.4 Outras edições relevantes no mercado editorial brasileiro	39
3 Estudo de paratextos editoriais e materiais extras	45
3.1 Definições de paratextos e sua relevância	45
3.2 Epitextos textuais	46
3.2.1 Análise de paratextos da Edição Comentada, Editora Zahar	50
3.2.2 Comentário sobre as notas de rodapé da Edição Comentada	56
3.3 Epitextos editoriais	57
3.4 Análise de <i>Drácula</i> : Edição Dark (ou Dark Edition), publicada pela DarkSide Books	59
3.5 Análise dos paratextos textuais da edição Dark (apresentação, introdução e posfácio)	60
3.6 Análise do projeto gráfico	65
3.6.1 Capas e acabamentos gráficos	65
3.6.2 Elementos pré-textuais	70
3.6.3 Ilustrações	85
3.6.4 Conteúdos Extras	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

O estudo de edições, em especial de obras de ficção, é um campo que apresenta vastas possibilidades. Entre eles, o estudo dos elementos paratextuais de um livro se destacam por sua pluralidade de abordagens, estruturas e funções, estando eles localizados no interior do livro, como elementos de apoio, ou em seu exterior, auxiliando em sua divulgação.

No entanto, a natureza dos paratextos editoriais é mais complexa do que um leitor desavisado pode imaginar. As diferentes estruturas, resultantes de aprimoramentos que acompanharam o desenvolvimento do livro ao longo da história, são cuidadosamente selecionadas por um editor, visando a um projeto editorial que possa, ao mesmo tempo, transmitir informações e cativar o leitor em potencial, levando-o a concluir a leitura. Dessa forma, não apenas elementos escritos são necessários, mas também recursos visuais que dialoguem com a narrativa e com o contexto de publicação da edição.

Para realizar o estudo de elementos paratextuais e seus impactos em diferentes edições, o romance *Drácula*, do autor irlandês Bram Stoker, foi selecionado como objeto de análise, em especial a Edição Comentada da editora Zahar, de 2015, e a edição de luxo, intitulada Edição Dark (Dark Edition), da Darkside Books, de 2018. Visto que essa história conta com quase duzentos anos de publicação, recebendo diferentes projetos editoriais e paratextos, o romance gótico permitiu o estudo de contextos históricos, influências literárias e manifestações culturais que originaram a figura do vampiro e, por consequência, culminaram na publicação do *best-seller*.

Ao realizar a comparação entre os paratextos inseridos nas edições, além de sua presença em períodos de tempo distintos, é possível compreender a dimensão dos recursos paratextuais, tanto de epitextos quanto de peritextos. Ademais, pode-se entender a influência do diálogo de acabamentos gráficos e da elaboração do projeto editorial no percurso de leitura, observando-se a intencionalidade de cada estrutura inserida nos volumes.

1 *Drácula*, um romance marcado pelo passado

História estranha, poderosa e plena de horror. Esses são alguns dos termos empregados pelo *Daily Mail* em resenha de 1897 sobre a obra de Bram Stoker. Publicado em maio do mesmo ano, o livro se tornou um dos maiores exemplos do romance gótico, cativando públicos de diferentes camadas sociais e mantendo sua influência ao longo dos anos devido às diversas adaptações teatrais e cinematográficas baseadas em seu material. Isso conferiu um caráter longo ao personagem que transformou a figura do vampiro no imaginário mundial.

Originalmente nomeado como *O desmorto* (*The un-dead*), a narrativa acompanha os relatos de diversos personagens que têm suas vidas afetadas pela mudança do conde Drácula de sua residência sombria na Transilvânia para a efervescente Londres vitoriana. Assombrados pelo violento intruso, cabe ao grupo de “bravos vitorianos” (como descreve a tradutora Marcia Heloisa) a tarefa de investigar os estranhos acontecimentos e encerrar a ameaça que os espreita nos subúrbios londrinos (STOKER, 2018, p. 17).

Utilizando uma narrativa composta de diferentes formatos de registro, Stoker constrói um ambiente de suspense, ao lançar mão de recursos familiares à tradição do romantismo, inserindo desde os cenários que remetem a um passado nobiliárquico e evocam assombrações shakespearianas até o uso de caracterizações que representam diversas contradições do período em que a obra foi concebida. Com personagens que reforçam diferentes elementos da sociedade vitoriana, o público acompanha os registros de Jonathan Harker, Mina Murray e Dr. Seward, percebendo as diferenças entre suas abordagens e o aumento da tensão conforme a história progride e acontecimentos sombrios colocam em risco a sobrevivência dos personagens. Isso faz com que os leitores experimentem a sensação de ansiedade e horror sem, no entanto, estar em uma situação de perigo real. Tal fenômeno é definido pelo termo *sublime*¹.

Devido ao êxito comercial de edições posteriores, o vampiro Drácula, que apresenta características e inspirações encontradas em obras anteriores à sua publicação, foi também responsável por estabelecer elementos característicos da própria ficção, adicionando informações aos poderes sobrenaturais de seu vampiro, além de modificar elementos que tratam de sua personalidade e de seu comportamento. Ainda que tenha sido escrito quase um século após o ápice das publicações góticas, o romance de Stoker conquistou não apenas os

¹ Segundo as definições de Burke e Kant, o *sublime* é caracterizado por aquilo que desperta sensações perturbadoras, como dor e perigo, ou aquilo que atua de maneira análoga ao terror, sem oferecer perigo real, permitindo que a sensação seja aproveitada.

leitores ingleses, mas também fomentou um movimento que permanece ativo com a presença sobrenatural do conde e de diversos outros vampiros que encontraram caminho no meio literário nas mãos de aficionados da cultura *pop* do século XXI.

1.1 Bram Stoker e as mudanças da Era Vitoriana.

Abraham Stoker nasceu na Irlanda, em 1847, sendo o terceiro dos sete filhos de um funcionário da administração britânica, que também era seu homônimo, Abraham Stoker, e de sua esposa Charlotte Mathilda Blake (STOKER, 2015). Durante os primeiros anos de sua infância, permaneceu recluso, acamado devido a uma doença que o acometeu. Nesse período, graças à influência de sua mãe, o jovem Bram, como era chamado, entrou em contato com diversas histórias, partindo de contos e narrativas folclóricas até se familiarizar com figuras da mitologia, dramaturgia e literatura². Posteriormente, frequentou o Trinity College, em Dublin, onde demonstrou os primeiros sinais de interesse pelo mundo da escrita, presidindo a Sociedade Filosófica, um prestigioso clube de debates, onde apresentaria seu primeiro ensaio.

Como diversos autores nascidos em famílias proeminentes, formou-se em direito antes de seguir a carreira literária, ingressou na administração britânica e, anos depois, ocupou diversos cargos devido à sua incessante conexão com o mundo das letras. A princípio, foi editor, resenhista e crítico teatral, passando a gerente e produtor de peças no Lyceum, em Londres, ao lado de seu amigo, o ator inglês *sir* Henry Irving, durante 27 anos. Sua primeira obra foi publicada em 1875 com o título *The primrose path*, seguida por outros quatro romances, sendo *Drácula* o quinto, publicado em 1897. Com o passar dos anos, dedicou-se exclusivamente à escrita, até sua morte em 1912.

O período do nascimento de Stoker, dez anos após o início da Era Vitoriana (1837-1901), coincide com um momento histórico marcado por diversas mudanças decorrentes do processo de industrialização iniciado em meados do século XVIII. No entanto, é possível mapear as raízes de tais fenômenos, retornando aos anos que vão de 1750 a 1820, com destaque para o evento que desestabiliza o até então incontestável poder das monarquias absolutistas: a Revolução Francesa, de 1789. A partir desse intenso movimento político, marcado pela tomada da Bastilha e a deposição da família real francesa, volta-se a atenção para o fenômeno do surgimento de novas classes sociais: a burguesia em ascensão e a classe média, que passam a ocupar papel central nas mudanças econômicas, industriais, sociais e culturais.

² *Idem*, 2018.

Desde o período medieval, e especialmente na Era Tudor (1485-1603), a sociedade inglesa era fundamentada em um sistema de castas, com a nobreza e o clero sendo as dominantes, seguidas de uma populosa camada camponesa cujos meios de subsistência permaneciam ligados à terra devido a acordos de vassalagem. Sobre a realidade social do momento, a autora Marilyn Brock escreve:

Em teoria, não haviam impedimentos concretos ou legais para a ascensão social, mas a realidade é que raramente tais mudanças aconteciam. No entanto, com o fim do século XVIII, a antiga “simplicidade” que definia a ordem social foi afetada e a sociedade fragmentada em diferentes grupos, dissolvendo a hierarquia tradicional (BROCK [ed.] 2009, p. 18-19).³

Apenas com o impacto da Revolução Industrial, o processo de intensa urbanização e a formação da chamada “classe operária”, que servia à burguesia industrial, foi que os conflitos entre as camadas sociais se tornaram mais evidentes. Com o processo de êxodo rural em direção às fábricas recém-estabelecidas, os detentores dos meios de produção adquiriram grandes fortunas, desejando então o mesmo nível de reverência destinado à nobreza, ambição que não foi bem recebida por aqueles que herdaram suas posições de forma hereditária. Ao mesmo tempo, intensas transformações políticas surgiram, auxiliando na acentuação dos conflitos e contradições que provocavam questionamentos na sociedade vitoriana.

O próprio governo da rainha Vitória foi marcado por contradições. Entre o surgimento de evoluções tecnológicas e a manutenção do sistema imperialista, o Império Britânico chegou ao apogeu através da exploração colonial, controlando territórios no Canadá, na Austrália e na Nova Zelândia, e abrindo também caminho para as chamadas “missões civilizatórias”, que partiram em busca da conquista de territórios na Ásia. Com o constante enriquecimento do reino, inovações como linhas ferroviárias e têxteis se tornaram parte da vida cotidiana, além da implementação de energia elétrica no fim do século XIX. Ao mesmo tempo, segundo o documentário *Queen Victoria & the Victorian Era*, demandas por direitos trabalhistas e eleitorais ganharam maior intensidade.

³ Todas as traduções inseridas neste trabalho são autorais, exceto quando indicado o contrário.

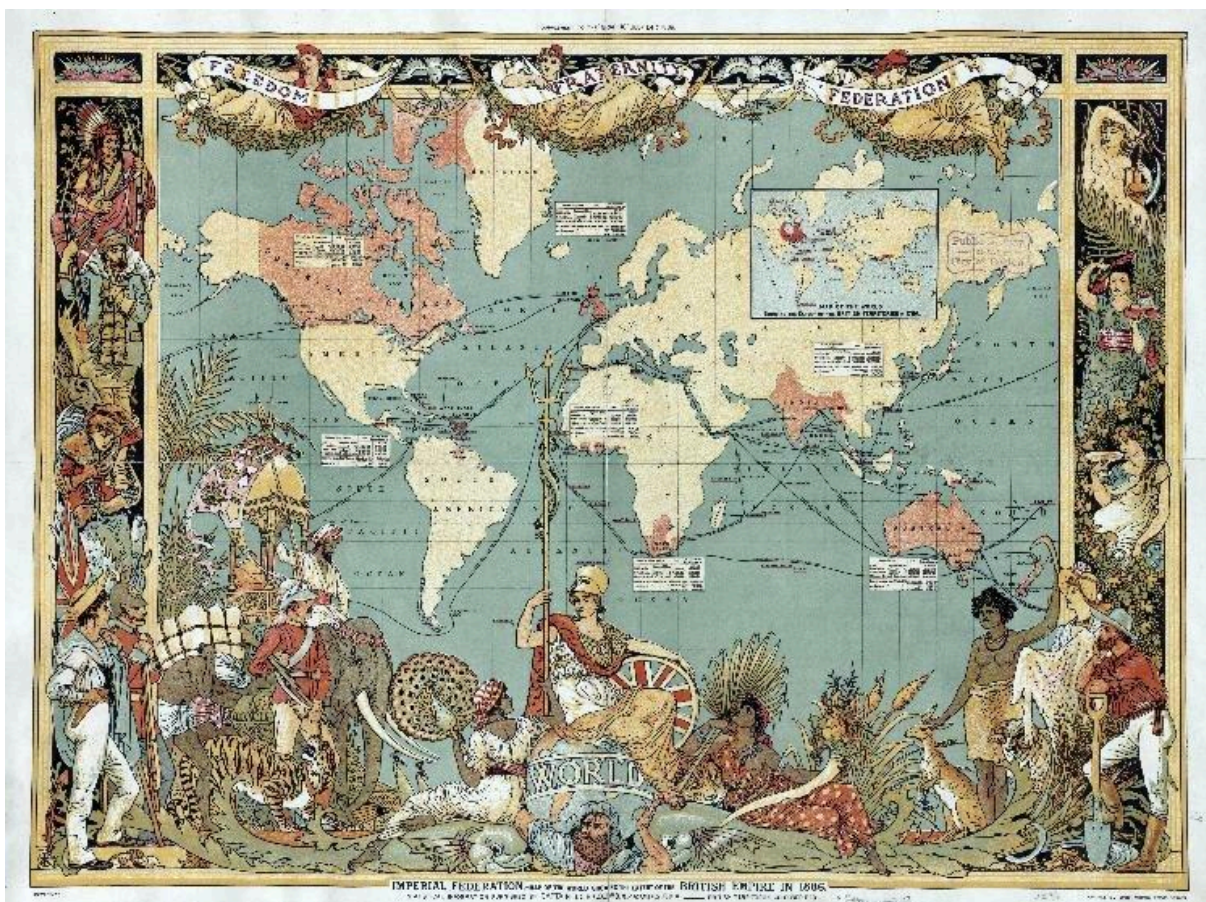


Figura 1.1 Imperial Federation: Map Showing the Extent of the British Empire in 1886.⁴

Fonte: Walter Crane (1886).

Ainda que os membros a sociedade vitoriana se deparassem diariamente com a rápida mudança em questão de hábitos e costumes, em diversos momentos, principalmente entre os membros da nobreza, o pensamento conservador se tornava o principal norteador para as normas e condutas sociais, tendo a própria monarca expressando em diversos momentos sua oposição à ascensão social, ao contato entre membros de diferentes camadas ao direito de voto feminino⁵.

Além disso, a partir da década de 1870, segundo o estudo *Education in Victorian England*, o governo britânico passou a implementar medidas que incentivaram o aumento do nível da escolaridade da população. Começando com *The Elementary Education Act of 1870*, que destinava fundos para a construção de escolas primárias em comunidades sem estrutura, chegando até 1880 com a determinação da frequência obrigatória para crianças com idade entre 5 e 10 anos. Essas medidas auxiliaram no aumento da idade de evasão escolar, junto do

⁴ BANERJEE. <https://victorianweb.org/art/design/crane/1.html>.

⁵ *Ibidem*.

desenvolvimento e do surgimento de materiais impressos com valores mais acessíveis, se tornaram relevantes para o meio editorial da época, visto que o aumento da população leitora impulsionou a busca por novos autores e obras, em especial àqueles dedicados ao romance. Esse formato passou a dominar o mercado literário, garantindo espaço a diversos escritores que buscavam expressar as mudanças que observavam ao longo dos anos, quando os costumes chamados de novos e antigos se misturavam e eram modificados de forma constante.

1.2 As origens do romance gótico e sua influência no meio literário

De acordo com a *Encyclopaedia Britannica*, o termo “romance” pode ser definido como “forma literária, geralmente caracterizada por temas de cavalaria, que apareceu na França em meados do século 12”⁶. Em seguida, as informações oferecidas pela instituição se expandem, chegando à seguinte descrição:

Em francês moderno, um romance é apenas uma novela, independentemente de seu conteúdo e estrutura; enquanto, no inglês moderno, a palavra “romance” (derivada do francês arcaico *romanz*) pode significar uma narrativa medieval, ou uma relação amorosa, ou, novamente, uma história sobre relações amorosas, geralmente de um tipo idílico ou idealizado, em alguns casos marcados por incidentes estranhos ou inesperados; e “romantizar” veio a significar “criar uma história que não possui conexão com a realidade”⁷ (WHITEHEAD; VINAVER, 2023).

Considerando as informações apresentadas, compreende-se a intrínseca relação entre o gênero romance e sua origem que apresenta um legado da cultura medieval e o ambiente cortês, de onde remontam diversos elementos que continuaram a ser trabalhados em períodos posteriores, especificamente do século XVIII ao início do século XIX, quando novos elementos da organização social, influenciados pela ascensão da burguesia e por correntes de pensamentos filosóficos emergentes, são colocados em discussão pelas camadas leitoras. Algumas das principais influências para o modelo de romance consolidado no período de 1700-1800 foram os ideais deixados por pensadores iluministas, como a valorização do pensamento racional.

⁶ No original: “romance, literary form, usually characterized by its treatment of chivalry, that came into being in France in the mid-12th century.”.

⁷ *Ibidem*. No original: In modern French a roman is just a novel, whatever its content and structure; while in modern English the word ‘romance’ (derived from Old French *romanz*) can mean either a medieval narrative composition or a love affair, or, again, a story about a love affair, generally one of a rather idyllic or idealized type, sometimes marked by strange or unexpected incidents and developments; and “to romance” has come to mean “to make up a story that has no connection with reality.”

Em relação às características do gênero descrito, Regina Coeli, docente de antropologia e sociologia da Unioeste, destaca essa nova forma de narrativa ao explicar que “é marcante porque afasta-se das tramas tradicionais e das histórias arquetípicas” (p. 133, 1999). Outra informação acrescentada pela autora é sua conexão com ideias iluministas e filosofias empiristas, visto que o romance introduz um narrador em primeira pessoa, com sua perspectiva individual e o enfoque nas experiências particulares do indivíduo, deixando de ser uma literatura que possui uma figura heroica, cujas virtudes são exaltadas e seus feitos celebrados.

No entanto, se de um lado a literatura burguesa se propôs a realizar uma quebra com modelos narrativos clássicos, de outro Franco Moretti afirma, em seu livro *O Burguês: entre história e a literatura* (2014), que, “sem aventura[,] os personagens perdiam a marca da singularidade conferida pelo enfrentamento com o desconhecido”. Dessa forma, os personagens que antes eram considerados heróis perdem seu lugar para um burguês como qualquer outro, um prisioneiro que personifica o capital e é desgastado por este. A narrativa perde então sua proposta que deveria ser inovadora, estando sujeita a narrativos e estilísticos, em vez de ser voltada aos personagens.

Assim como os ideais burgueses e as recém-adotadas teorias de Adam Smith sobre o liberalismo, a esfera privada passou a ganhar destaque no meio literário, com a mudança de relações sociais com bases no feudalismo e relações idílicas, passando para “uma verdade nua e escancarada”, substituindo as “enganações simbólicas”, como descreve Moretti, por um realismo gélido, em que as relações se desfazem antes que possam ser consolidadas e desgastadas. Esse é, sem dúvida, um elemento central para a abordagem do que se desenvolveria em uma literatura que representava não apenas horrores fantásticos que remetiam a um passado distante, mas também aqueles que refletem os temores da sociedade que trilhava, de forma acelerada, o caminho até o *fin de siècle*, com suas mudanças sociais e culturais em ritmo acelerado.

Segundo Jerrold E. Hogle⁸, em sua introdução ao *The Cambridge companion to gothic fiction* (2002), a obra inaugural do gênero gótico, ou romance gótico, seria *O castelo de Otranto* (*The castle of Otranto*), de Horace Walpole, publicada em 1764. Na mesma obra, E. J. Clery⁹ (2002, p. 21) destaca o caráter “acidental” da associação do termo com o romance de Walpole, visto que o subtítulo “a gothic story”, só seria acrescentado na segunda edição, em 1765. O enredo elaborado por Walpole apresenta um falso relato medieval, em que o autor se

⁸ professor emérito e distinto do Departamento de Inglês da Universidade do Arizona, Estados Unidos.

⁹ Professora na Universidade de Sheffield Hallam, Reino Unido.

passa pelo tradutor de um manuscrito italiano. Ademais, o romance é o produto da união entre elementos associados com o cenário medieval e seus acontecimentos misteriosos, utilizando como cenário castelos assombrados e bebendo da tradição shakespeariana ao utilizar fantasmas que atormentam os personagens principais que, assim como em *Hamlet*, os motivam a tomar decisões que selariam seus destinos ao longo da trama.

Nas palavras de Horace Walpole, *O castelo de Otranto* surgiu como uma tentativa de “combinar os dois tipos de romance, o antigo e o moderno” (ibidem, p. 24). Apesar do sucesso inicial da obra, que conseguiu grande repercussão no meio teatral, apenas na década de 1790 o estilo gótico nos romances encontraria seu destaque, passando a dominar o mercado literário de 1794 a 1807. De acordo com Rober Miles¹⁰, o ano de 1800 foi o que apresentou a maior quantidade de obras com teor gótico publicadas, pouco antes de o declínio desse movimento ter início, o que ocorreria nos anos seguintes.

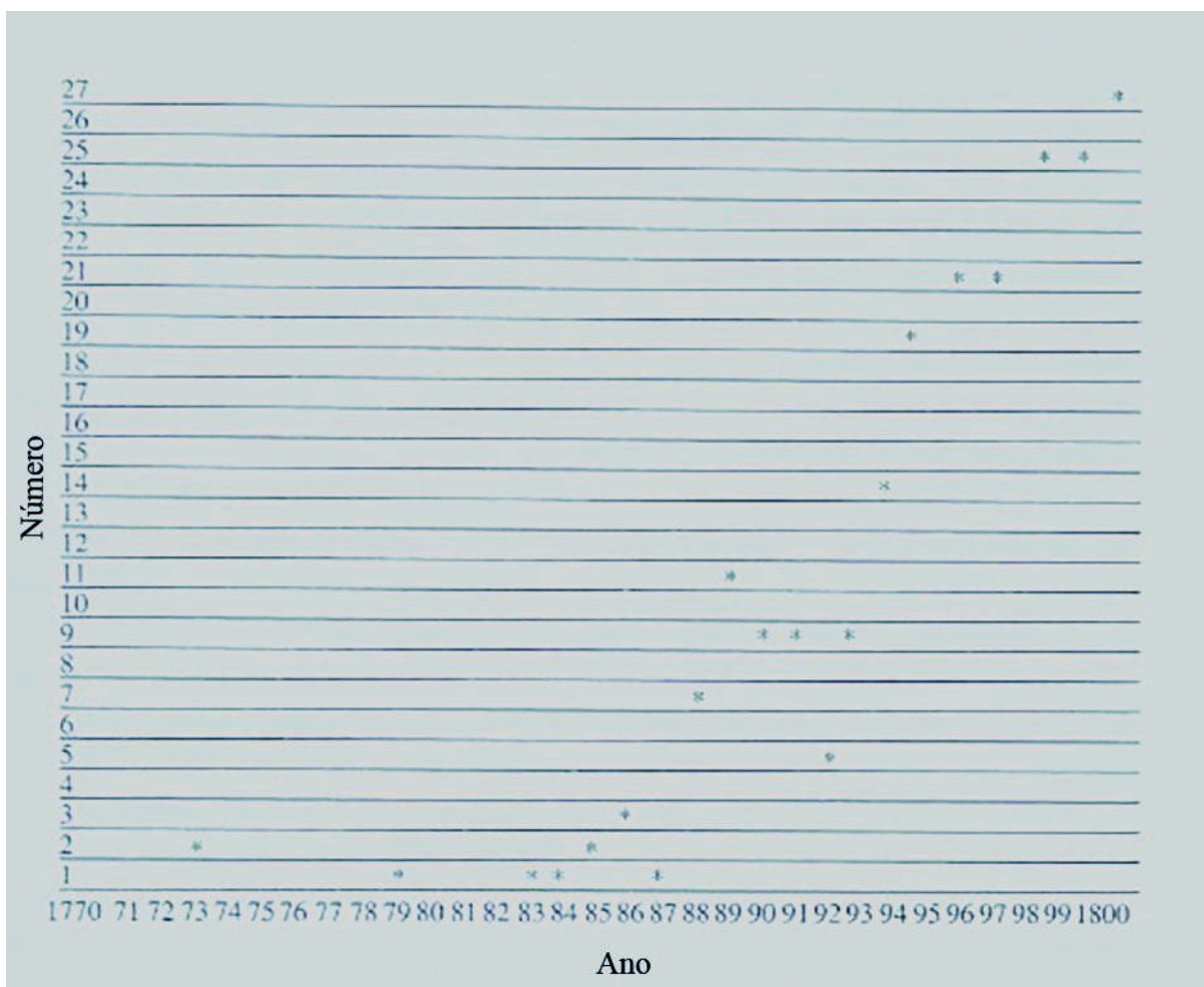


Figura 1.2. Publicação de novelas góticas (1770-1800).

Fonte: *The Cambridge companion to gothic fiction*, 2002.

¹⁰ Professor de estudos ingleses na Universidade de Stirling, Escócia.

Com a popularidade da temática gótica ganhando o cenário literário, diversos autores encontraram na fórmula de Horace Walpole uma possibilidade de adquirir proeminência no meio literário, visto que o momento favorecia a presença de novos escritores para suprir a demanda de uma população leitora considerável, levando em conta as camadas que compunham a nobreza, a burguesia e a população de classe média alfabetizada. Sobre esse momento, Marilyn Brock escreve que “durante o ano de 1790 o gótico constituía quarenta por cento de todos os livros publicados na Inglaterra” (BROCK [ed.], 2009, p. 3).

Neste momento, a estrutura proposta em *O castelo de Otranto* já havia apresentado mudanças significativas, com a autora Clara Reeve consolidando o movimento e, posteriormente, com acréscimos de Anna Laetitia Aikin e seu irmão John, que foram responsáveis por incluir comportamentos feudais à lista de elementos de Walpole, além de Sophia Lee, que optou por uma abordagem histórica, utilizando a figura de Maria Stuart, rainha da Escócia (HOGLE *et al.*, 2002, p. 42). Outro nome que viria a se destacar seria o de Ann Radcliffe, considerada a maior romancista da década de 1790, graças à sua terceira obra publicada, *Os mistérios de Udolfo* (*The mysteries of Udolpho*), com a qual a autora viria a conquistar o público feminino, utilizando o domínio masculino sobre sua protagonista para expressar o horror provocado pela submissão e impotência feminina no ambiente patriarcal.

De forma complementar, a obra de Radcliffe é fundamental para diferenciar os termos “terror” e “horror”. O primeiro pode ser descrito como uma ameaça à sanidade dos personagens e à sua segurança, invocando a aura de suspense, enquanto o segundo busca os cenários de violência e a quebra das normas sociais (idem, 2002, p. 3). Tais elementos chegaram, inclusive, a provocar a desaprovação de certos setores da sociedade em relação à chamada ficção gótica, principalmente devido à audiência majoritariamente feminina dos romances, levando-a a ser considerada uma literatura “baixa”, que poderia “corromper a mente das mulheres” (BROCK [ed.], 2009, p. 3).

Se o público conservador reprovava a disseminação de tais histórias que mobilizavam as emoções das leitoras, os elementos chamados “goticizantes” passaram a se expandir, contando novamente com a participação feminina para conduzir os marcos nessa manifestação artística, com destaque para a publicação de *Frankenstein*, de Mary Shelley, em 1818. Essa obra em particular realça os dilemas entre um passado decadente e uma sociedade que se considera racional, a busca pelo conhecimento e o assombramento provocado pela falta dele, confrontando o antigo e sombrio com o século posterior ao pensamento iluminista. Tais caracterizações criam, então, a figura da “monstruosidade”, assim como ocorre em *O médico*

e o monstro (*The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), de Robert Louis Stevenson. Dessa forma, a criatura personifica todos os elementos transgressores de normas sociais e que são criminalizados ou condenados por “fugirem à normalidade”.

Assim sendo, com o passar dos anos o romance gótico adquiriu diferentes formas e abordagens, conservando alguns elementos especiais que remontam, ainda que de maneira distante e até mesmo superficial, à primeira novela considerada “gótica”. No entanto, o interesse da sociedade londrina acabou por alcançar e resgatar diferentes figuras associadas tanto ao folclore quanto ao período feudal europeu, apostando principalmente em elementos que viriam da Europa Oriental, de um cenário considerado exótico, para atormentar os leitores britânicos em suas residências, sendo a principal delas a figura do vampiro, ou do morto-vivo, que reúne os elementos goticizantes em *Drácula* e cativou o interesse de escritores e leitores, mesmo após a decadência do gênero.

1.3 O vampiro: antecedentes literários e convenções

Assim como diversas figuras mitológicas e fantásticas que se fizeram presentes na literatura e no imaginário popular, a figura do vampiro surge com base na tradição oral, sendo resultado de uma busca por explicações para fenômenos que ocorriam em comunidades em um período em que todo o conhecimento científico estava atrelado à instituição religiosa. Curiosamente, as características associadas à tradição vampiresca mais conhecida são frutos de um processo de delineação da criatura, feito que ocorreu com a chamada “autorreferência” dos elementos comuns e convenções elaboradas por diversos escritores, reutilizando “instâncias, traços, anedotas de escritos anteriores” (CARVALHO *et al.*, 2010, p. 9).

É interessante notar que, apesar da presença de uma figura que pode ser considerada um ancestral do vampiro que os leitores do século XXI poderiam reconhecer, inicialmente, os registros obtidos da região da Grécia até o Leste Europeu só podem ser utilizados para definir a criatura como um “morto-vivo”. Em meio aos documentos e às informações que foram repassadas por diversos autores durante séculos, outro fator de destaque é a abordagem utilizada para tratar do tema, como descrito em *Caninos: antologia do vampiro literário*:

No entanto, há um período histórico (séculos XVII-XVIII) em que vemos o vampiro se apresentar paulatinamente mais delineado. Os primeiros gêneros literários em que surge o vampiro são a *crônica*, o *relato de viagem* e a *dissertação*. Esses textos do início da Era Moderna – gêneros não ficcionais – nos apresentam o vampiro não enquanto um fenômeno literário, mas a partir de sua possível real existência, eventualmente observável em campo (*Ibidem*, p. 15, grifos do autor).

As diferentes ocorrências da criatura que emanou da mitologia eslava e de regiões da Europa Oriental apresentaram diversos nomes, entre eles se destacam as alcunhas de sanguessuga (*vurdalaki*, *upyr*, *brucolaquis*) ou regressantes. A aparição de tais figuras se relaciona com dois elementos que Marcia Heloisa destaca em seu posfácio, escrito para a *Dark* edition da DarkSide Books, ao abordar os ancestrais vampíricos do conde Drácula: “a crença na vida após a morte e no poder mágico do sangue” (STOKER, 2018, p. 475). Em diferentes relatos são descritos o regresso de um indivíduo já falecido, muitas vezes retornando para anunciar o falecimento de um membro da própria família. Para essa caracterização do que pode ser classificado como “vampiro folclórico”, o compilado de dom Augustin Calmet tem uma participação essencial, já que reúne diferentes relatos e informações sobre tais figuras: suas vítimas que passam a definhar após o contato com o morto, os tormentos infligidos aos animais, a identificação da criatura através da abertura do caixão e, por fim, sua eliminação com o uso de uma estaca, a decapitação ou a queima do cadáver.

Nesse momento, com a união de diferentes relatos e informações que permeavam o folclore oriundo do Leste Europeu, estabelecem-se princípios que seriam replicados durante muitos anos na figura de diferentes formas demoníacas. Em especial, podemos destacar o processo de identificação da transformação da vítima, geralmente morta por conta da criatura monstruosa. Se em algumas histórias o morto apenas aparece para suas vítimas, em outras é capaz de até mesmo flutuar no sangue extraído, aparentando um aspecto saudável e “com veias cheias de um sangue fluido” (CARVALHO *et al*, 2010, p. 33).

Anos depois, autores como Ossensfelder e Goethe se uniriam à representação dos vampiros em suas obras, com a poesia *Crê a moça minha amada* sendo considerada a precursora da temática, iniciando também o tratamento da abordagem erótica ao longo dos versos, tema que perdurou e se tornaria um dos principais elementos para o vampiro inspirado na proeminente, e até mesmo promíscua, figura do escritor Lord Byron. Tal associação se deve principalmente ao conto “O vampiro” (1819), de John Polidori, em que o jovem médico elaborou um “sarcástico retrato de Byron no personagem de Lord Ruthven” (CARVALHO *et al.*, 2010, p. 112). É com essa obra que o vampiro se torna um membro da aristocracia, além de utilizar de seus “poderes de sedução” para conquistar e profanar jovens mulheres, incluindo a própria irmã do protagonista.

Em “O vampiro na literatura: um estudo sobre a constituição da personagem através da permutabilidade do tema”, Juliana Porto considera que é possível identificar características

próprias do chamado “vampiro byroniano”, entre elas o apelo sexual do monstro. Ademais, com o conto de Polidori, atribuído de forma errônea à Byron, os ataques realizados pelo vampiro concentram-se exclusivamente na figura feminina, com rituais associados à conquista sexual, e não apenas a propósitos de alimentação. Aqui o personagem ganha traços de personalidade inspirados no escritor: o ego exacerbado, o desejo de conquista e, inclusive, a aversão aos personagens masculinos.

Não obstante, o último e talvez mais interessante elemento estabelecido pelo médico é, em essência, o primeiro a ser apresentado: a viagem. Juliana escreve:

Nessa fase da literatura vampiresca Romântica-gótica, estabelece-se uma convenção interessante em relação à ativação da atmosfera fantástica. É como se o fantástico existisse à parte da vida urbana, principalmente da de Londres, porém, ativada pelas aventuras do estrangeiro inglês incrédulo e curioso, e, acima de tudo, com uma postura arrogante e displicente ante os avisos dos povos locais que convivem com os fenômenos sobrenaturais. Para se ter contato com o vampiro uma viagem deve acontecer: seja do estrangeiro ocidental para a Europa Oriental, seja do vampiro para a sociedade dos grandes centros europeus (HUMPREYS, 2018, p. 13).

Outra influência, de forma alguma menos importante e ainda mais próxima de Bram Stoker, é *Carmilla* (1872), de Le Fanu, publicada oito anos antes de *Drácula* ser iniciado pelo autor irlandês. Após anos de poemas e cantigas, novamente o romance se apropria da figura sombria e transgressora do vampiro, ainda que o estilo do romance gótico tivesse decaído em números e popularidade no cenário literário. Com grandes inspirações na balada *Christabel*, de Coleridge, novamente encontramos a manifestação da homossexualidade, temática diretamente atrelada à figura de vampiras femininas, representando “o sonho da libertação sexual feminina” (HUMPREYS, 2018, p. 11). Ainda que esse tema não esteja presente de forma direta nos confrontos narrados por Stoker, outra relação com o movimento de autonomia feminina pode ser encontrada em suas duas principais representantes: Mina e Lucy.

Ao longo do capítulo escrito para a obra *From Wollstonecraft to Stoker: essays on gothic and victorian sensation fiction*, Marilyn Brock se dedica a decifrar as relações entre as figuras femininas e a sociedade vitoriana, com todos os seus preconceitos e elementos conservadores em relação aos corpos femininos. Se em diversos momentos o contato colonizador enriqueceu as fábricas do império britânico, em outros passou a representar a ameaça daquilo que apenas poderia ser chamado de “colonialismo reverso”. Logo, a figura do imigrante (ou estrangeiro) que entrava em contato com cidadãos “exemplares”, especialmente

se estes pertenciam ao sexo feminino, passou a se tornar um exemplo de corrupção moral e dos valores pregados por essa sociedade.

Entre os principais horrores representados na literatura estava a figura denominada como “a mulher imprópria” (*the improper feminine*), que viria a corromper a personificação do ideal feminino, ou de “futuras mães” de britânicos exemplares. Em *Carmilla*, os elementos do estrangeiro e da corrupção da personagem feminina idealizada (Laura) ocorrem através da liberdade sexual que a vampira demonstra (BROCK [ed.], 2009, p. 122). Já em *Drácula*, conhecemos duas personagens que se identificam com o papel social pré-estabelecido para as mulheres (esposas e mães devotas), mas que também passam a desafiá-lo ao desempenhar tarefas que lhes concedem certa autonomia ao longo da narrativa. Na introdução ao romance de Bram Stoker, Marcia Heloisa destaca os seguintes aspectos:

Qualquer análise de Mina deve reconhecer sua potência, uma vez que Stoker se esforça para exemplificá-la. Além de trabalhar, estudar, ser datilógrafa, estenógrafa e taquigrafia, ela possui memória prodigiosa, raciocínio arguto e está familiarizada com antropologia criminal. Até mesmo depois de vampirizada, ela encontra um modo de defender sua atuação indispensável, tornando-se sacerdotisa oracular – respeitada e reverenciada como uma deusa ctônica (STOKER, 2018, p. 21).

Ao início do romance, Lucy é descrita pelos narradores como a própria figura de mulher angelical, mas também ressaltam sua beleza e charme, características que lhe asseguram diversas propostas de matrimônio, estabelecendo assim sua adequação ao ambiente doméstico e aos papéis sociais designados às mulheres. No entanto, após diversos “encontros” noturnos com o conde, seguidos por seu processo de decadência (ou enfraquecimento) que a leva à morte, ela retorna como uma nova criatura, recebendo descrições que beiram o sobrenatural, assim como a recém-adquirida liberdade sexual, apresentando “lábios escarlates”, olhos com um “brilho infernal e malicioso” e um “sorriso lascivo”. Logo após descrever o novo aspecto da moça, recém-transformada em vampira, o autor não poupa os relatos do ex-noivo, acrescentando o desejo de eliminar de forma brutal a nova criatura, devido à sua natureza “feminina de sexualidade agressiva” (BROCK [ed.], 2009, p. 129). A vampira é eliminada de forma brutal, tanto Carmilla quanto Lucy, com diversas mutilações em seus corpos.

Utilizando as informações levantadas com diversos exemplos literários e folclóricos em relação ao mito do vampiro, seu comportamento e até mesmo seus traços de personalidade adquiridos ao longo de quase dois séculos de produção textual e aprimoramento de características, chegamos então ao chamado vampiro stokeriano, representado pelo próprio

conde Drácula, que nada mais é do que uma versão que utiliza traços e descrições selecionados pelo autor, além de acrescentar alguns elementos próprios ao enredo.

Drácula é o retrato acabado do estilo stokeriano, embebido em seus antepassados. Ele é um sanguessuga e um morto regressante, oriundo do leste europeu, aos moldes mais fiéis do folclore vampiresco e, é também, um nobre irresistivelmente misterioso, de feições incomuns e forte apelo sexual, assim como um vampiro byroniano clássico (HUMPREYS, *idem*, p. 14).

As características utilizadas pelo autor apostam principalmente em sua semelhança com os relatos folclóricos, como os poderes sobrenaturais, a necessidade de um ritual próprio para o extermínio e os ataques noturnos. Contudo, acrescenta o caráter aristocrático ao vilão, utilizando certos elementos que indicam o charme e a sedução de personagens, além de referências implícitas a relações sexuais, características fortes da inspiração byroniana. Entre outras habilidades, as informações reunidas podem ser elencadas da seguinte forma:

<i>Folclórico</i>	<i>Byroniano</i>	<i>Stokeriano</i>
Assombração com poderes letais	Vampiro com forte apelo sexual	Assombração com poderes letais (influência sobre os animais e transformações)
Rituais para o extermínio	Sedução da vítima	Passado humano de glórias e guerras
Ataques noturnos	Ataques noturnos (com conotação sexual)	Precisa ser convidado a adentrar o recinto
Definhamento das vítimas até a morte (transformação em alguns casos)	Definhamento das vítimas até a morte	Definhamento das vítimas até a morte (transformação em vampiro)
Figura do morto que retorna para assombrar familiares	Relações homossexuais (principalmente na figura feminina)	Figura do estrangeiro, europeu ocidental que domina o conhecimento para aniquilar o mal
	Forte ego do vampiro	Elementos religiosos em

		oposição ao vampiro
		Corrida contra o tempo para finalizar a ameaça
		O papel vital da mulher
		Trabalho em equipe

Quadro 1.1 Com características das histórias de vampiros encontradas na literatura¹¹

Assim sendo, o romance elaborado por Bram Stoker ao longo de anos de estudo e modificações é, entre muitas definições, uma representação do período em que o autor estava inserido durante o processo de escrita, tendo estabelecido diálogos e relações com diferentes autores que já haviam ousado utilizar a temática do gótico na tentativa de estabelecer sua presença no meio literário. Logo, ao resgatar temas e materiais de um período medieval, que serviram de base a diferentes autores, Stoker desenvolveu características próprias para seu “vampiro”, que apresenta muitos elementos em comum com outros que já existiam, ainda que nenhum tenha se tornado tão reconhecido nos anos posteriores. Dessa forma, suas construções se encaixam cuidadosamente na estrutura do romance, conquistando assim as novas classes leitoras com sua seleção e fusão de elementos anteriormente estabelecidos, perdurando durante todo o século XX e alcançando também o XXI.

¹¹ Quadro elaborado com base em dados extraídos de: PORTO CHACON HUMPHREYS, J. O VAMPIRO NA LITERATURA: UM ESTUDO SOBRE A CONSTITUIÇÃO DA PERFORMANCE DA PERSONAGEM ATRAVÉS DA PERMUTABILIDADE DO TEMA. REVISTA DE LETRAS - JUÇARA.

2 A jornada editorial de *Drácula*

2.1 As primeiras publicações

O início da história editorial de *Drácula* não indicava um futuro promissor. O romance sobre o vampiro foi impresso pela Archibald Constable and Company em 1897, entre maio e junho¹², com uma tiragem de 3 mil exemplares; possuía 418 páginas em sua primeira edição, apresentando uma capa amarelo-mostarda e letras vermelhas¹³. Os exemplares foram vendidos a 6 xelins, até o ano de 1971, 1 libra valia 20 xelins (ANTUNES, 2017-2023), e logo nos primeiros dias a obra apresentou vendas que, apesar de não serem impressionantes, conquistaram o interesse do público e de diversos jornais que elaboraram resenhas, destacando os aspectos de terror e elementos assustadores do livro.

Tendo conquistado certa relevância no meio literário, *Drácula* ganhou uma série de reimpressões nos anos de 1897, 1898, 1899 e 1904. Apesar de os registros sobre a obra existirem, infelizmente diversos erros ocorreram durante os anos iniciais da publicação de Stoker no mercado britânico. Entre os principais fatores que dificultam o mapeamento das edições está a falta de diferenciação entre as primeiras edições e reimpressões seguintes, já que os responsáveis pela produção mantiveram a data original de publicação mesmo em reimpressões e anos posteriores (MILLER [Ed.], 2004, p. 258.). Outra incongruência dos editores pode ser encontrada em relação às classificações de “edição” e “reimpressão”, termos que na Archibald Constable and Company foram utilizados de forma intercambiável. Sobre esse assunto, Robert Eighteen-Bisang usacom o exemplo a chamada “quinta edição”, de 1898, que é na verdade a quinta reimpressão da primeira edição¹⁴.

¹² De acordo com Robert Eighteen-Bisang em *Bram Stoker's Dracula: a documentary volume*, organizada por Miller (2004), a data precisa é incerta (p. 258).

¹³ Informações sobre a primeira edição disponíveis em: DRACULA (2024).

¹⁴ *Ibidem*.

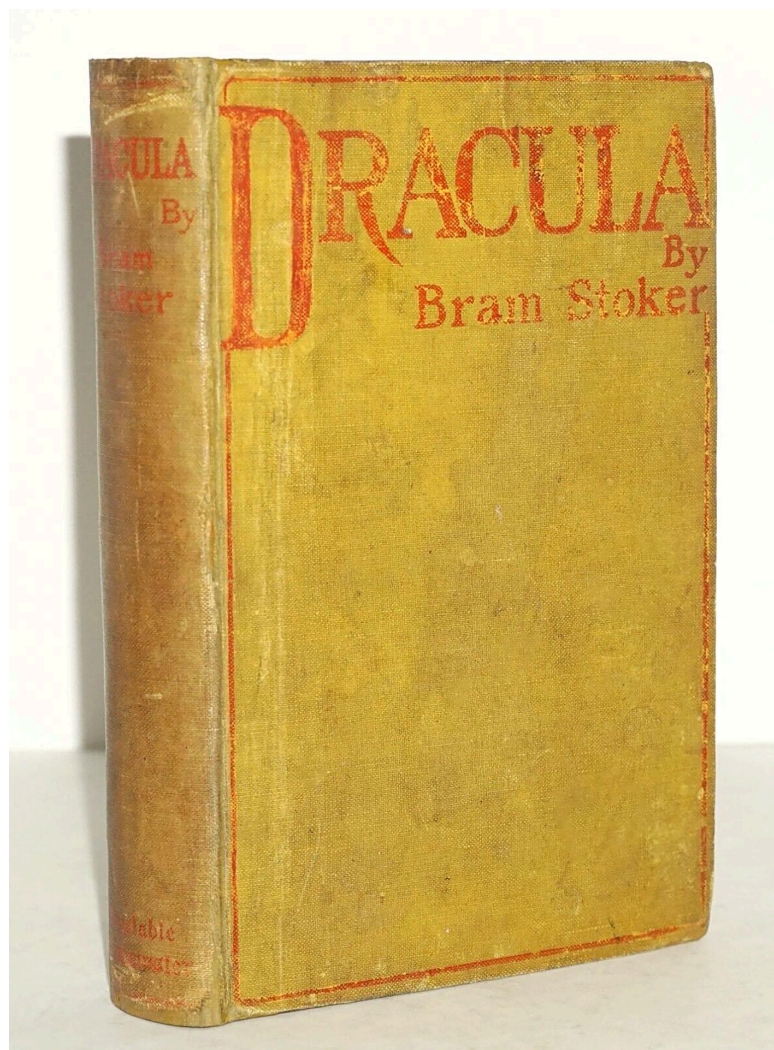


Figura 2.1 Capa da primeira edição de Dracula (1897).

Fonte: The British Library, London, United Kingdom.

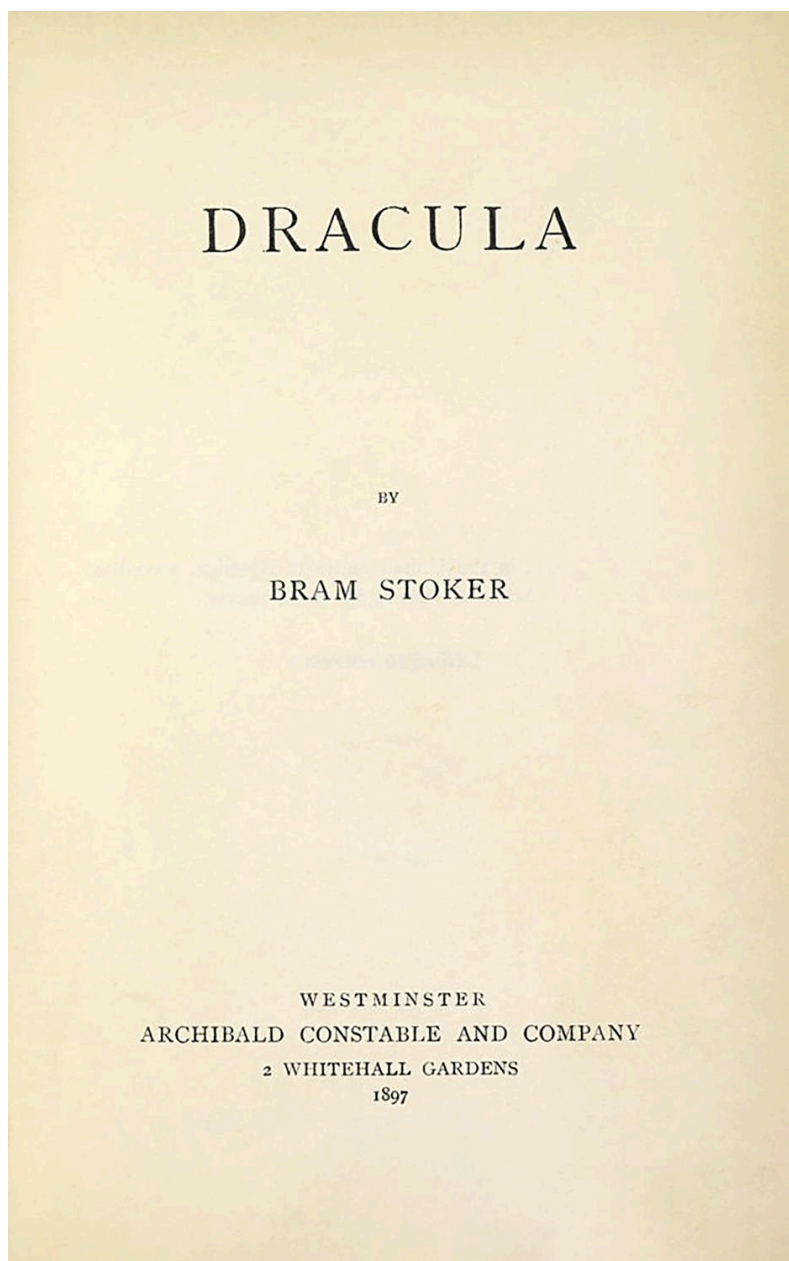


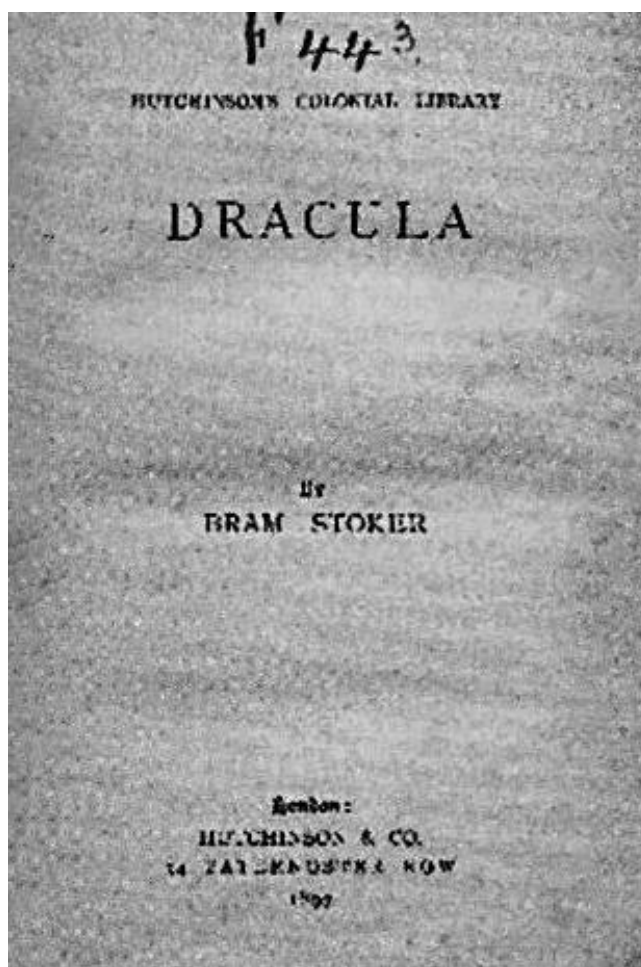
Figura 2.2 Folha de rosto da primeira edição.

Fonte: The British Library, London, United Kingdom.

Ao abordar as diferentes edições do romance, a tradutora Marcia Heloisa destacou algumas das impressões mais positivas expressas pela crítica. Os mesmos trechos podem ser observados em destaque nas páginas anteriores da chamada Edição Dark, publicada pela DarkSide Books (STOKER, 2018, p. 439-461). Mas, apesar da seleção que apresenta os aspectos elogiados pela crítica nos anos iniciais de seu lançamento, posteriormente a autora ressalta críticas que variavam entre elogios ao talento do autor e à narrativa, passando às

observações mais severas, a exemplo da opinião expressa por Elizabeth Miller¹⁵, que declarou “O melhor que se pode dizer sobre *Dracula* é que o livro não foi um fracasso” (*apud* STOKER, 2018, p. 469). Apesar do tom fatalista, a informação se refere apenas às publicações iniciais e localizadas no Reino Unido.

Posteriormente, a obra seria distribuída nas colônias do Império Britânico, com poucas alterações na encadernação, folha de rosto e página de *copyright*. O autor canadense Robert Eighteen-Bisang destaca as informações da capa, que apresenta a frase “Hutchinson’s Colonial Library”, o frontispício, que contém o trecho “Hutchinson & Co.”, e a página de *copyright*, com os dizeres: “This edition is issued for circulation in India and the British colonies only” (*apud* MILLER, 2004, p. 259). Essas edições passaram a ser conhecidas como “edições coloniais”, sendo vistas como uma forma de expandir as publicações e garantir certo lucro, além de proporcionar entretenimento para a população que residia nas colônias.



¹⁵ Professora de literatura inglesa na Memorial University de Newfoundland. Também é especialista na obra *Dracula*, de Bram Stoker e em outras figuras vampírescas da literatura.

Figura 2.3 Folha de rosto da edição colonial

Fonte: MILLER, 2004, p. 259.

2.2 Edições internacionais e alterações importantes

Mas a jornada internacional do livro não demorou a disseminar o interesse por romances de vampiros em outros países. A obra mais famosa de Stoker foi traduzida inicialmente para o húngaro em 1898, apenas um ano após a publicação original, seguida da primeira publicação nos Estados Unidos em 1899 e na Islândia, em 1901. Um dos elementos mais interessantes da edição islandesa é que, além de ser a primeira edição publicada no país, contou com a elaboração de um prefácio do próprio autor, que não repetiu o feito em nenhuma outra versão. O texto é iniciado da seguinte forma:

O leitor desta história entenderá em breve como os eventos apresentados nessa história foram gradualmente organizados para compor uma sequência lógica. Com exceção de alguns detalhes menores, que considerei desnecessários, deixei que os envolvidos contarem suas experiências de sua própria forma, mas, por razões óbvias, alterei os nomes de pessoas e locais envolvidos. Em todos os outros aspectos, mantive o manuscrito inalterado, em respeito ao desejo dos que consideraram como seu dever apresentá-lo ao público (MILLER, 2004, p. 279).¹⁶

¹⁶ No original: “The reader of this story will very soon understand how the events outlined in these pages have been gradually drawn together to make a logical whole. Apart from excising minor details which I considered unnecessary, I have let the people involved relate their experiences in their own way; but, for obvious reasons, I have changed the names of the people and places concerned. In all other respects I leave the manuscript unaltered, in deference to the wishes of those who have considered it their duty to present it before the eyes of the public.”

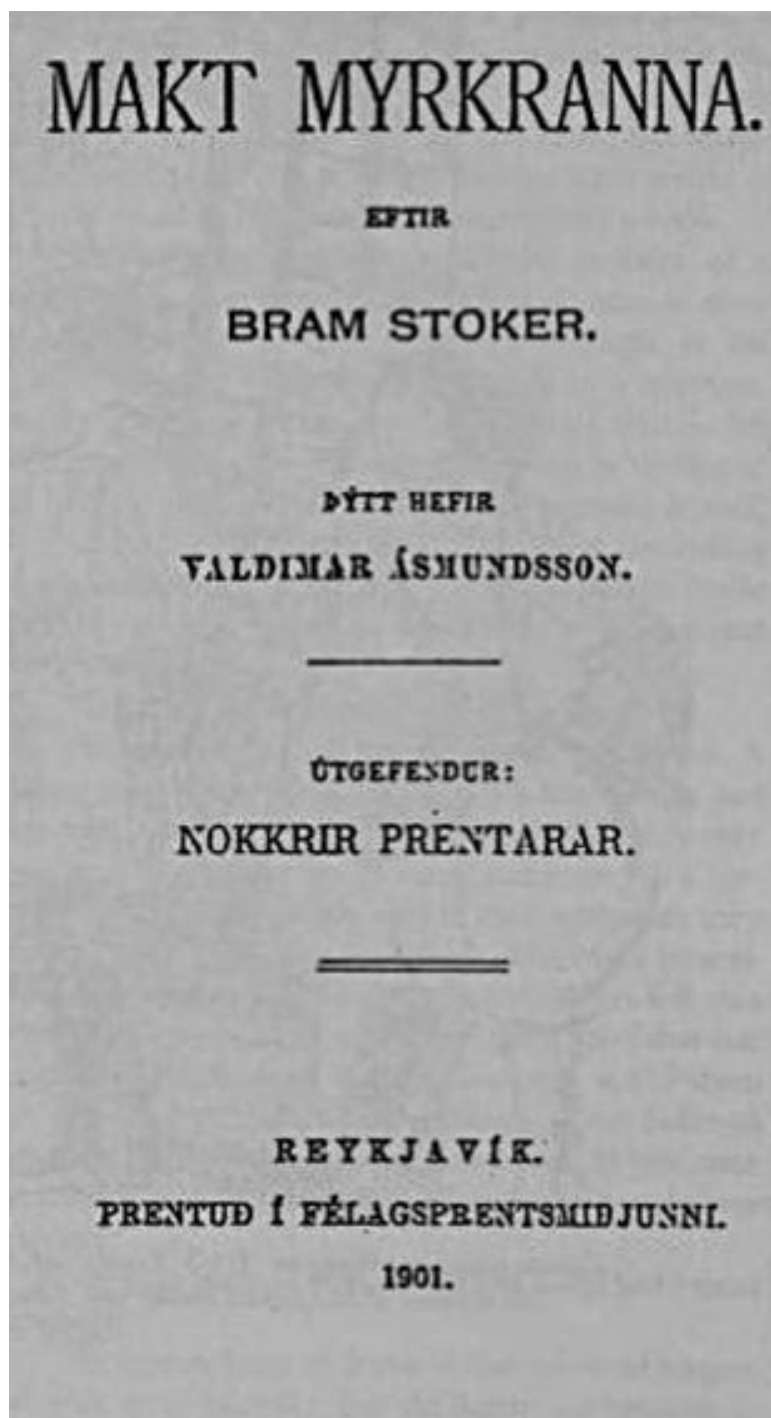


Figura 2.4 Folha de rosto da edição islandesa (1901).

Fonte: MILLER, 2004, p. 278.

O trecho remete, curiosamente, a *O castelo de Otranto*. Aqui o autor articula recursos linguísticos em uma tentativa de cativar o leitor e introduzi-lo, ainda nas primeiras páginas, à atmosfera de terror que é contada através dos diferentes gêneros textuais. Algumas semelhanças podem ser encontradas no trecho a seguir de *O castelo de Otranto*:

A presente obra foi descoberta na biblioteca de uma antiga família católica, no norte da Inglaterra. Foi impressa em Nápoles, em letras góticas, no ano de 1529. Não consta quanto tempo antes teria sido escrita. Os incidentes principais são tais que parecem situar-se nos tempos mais obscuros do cristianismo; mas a linguagem e a atitude não têm nada que favoreçam o barbarismo. Seu estilo é do mais puro italiano. Se o texto foi escrito de fato numa época próxima da que se supõe tenha ocorrido a história narrada, deve ter sido entre 1095, tempo da primeira cruzada, e 1243, data da última, ou não muito depois disso. Não há nenhuma outra circunstância na obra que possa levar-nos a descobrir o período em que se passam as cenas. Os nomes das personagens são evidentemente fictícios e, provavelmente, foram disfarçados intencionalmente (WALPOLE, 1994, p. 10).

Se Walpole utiliza uma linguagem mais carregada, visando oferecer informações históricas para tornar romance mais verossímil aos leitores, Stoker aposta em um uso da linguagem voltada para a construção de uma relação mais próxima, dialogando diretamente com o público que planeja alcançar e realizando o que pode ser descrito como uma “quebra da quarta parede”, termo ligado principalmente ao cinema, referente ao contato direto de um personagem da obra com a audiência. Ainda que esse cuidado maior tenha sido dedicado exclusivamente à publicação na Islândia, nota-se que as alterações realizadas em edições posteriores focaram reduzir o volume da obra, e não trabalhar editorialmente os pontos positivos do texto original, como foi o caso da edição britânica de 1901.

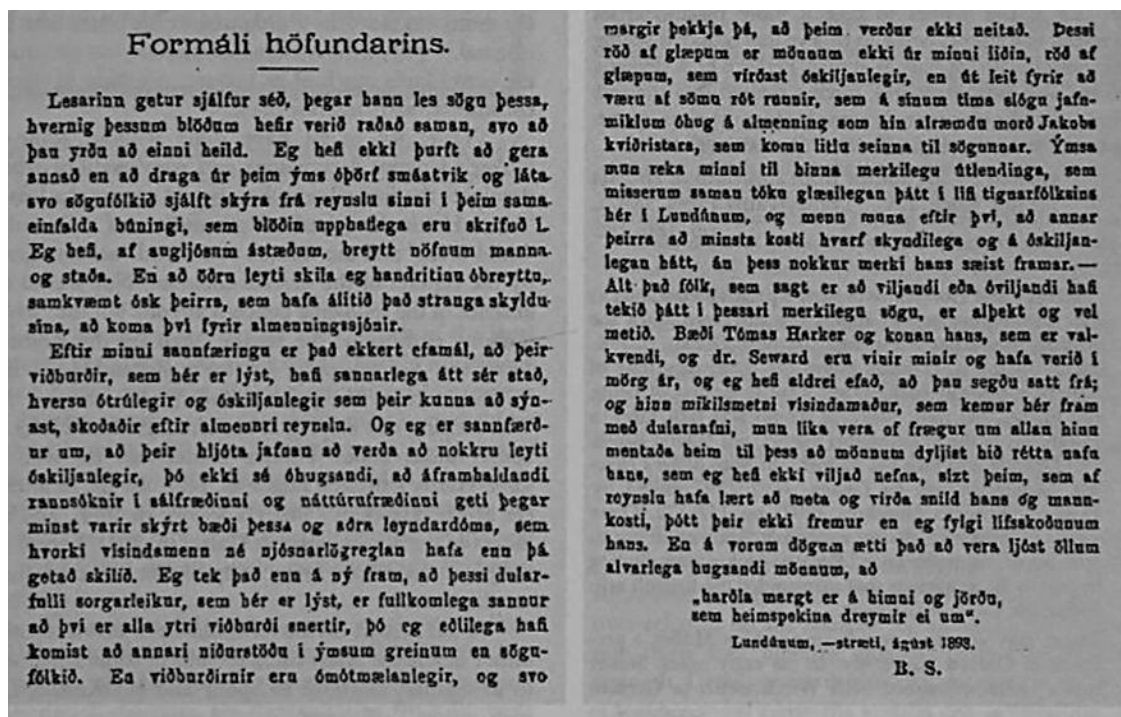


Figura 2.5 Prefácio de Stoker para a edição islandesa.

Fonte: MILLER, 2004, p. 279.

Após as reimpressões em sequência no fim da década de 1890, foi lançada uma das mais importantes versões do romance, justamente devido às alterações realizadas e que foram replicadas em outros momentos. Essa edição apresentou uma redução de aproximadamente 25 mil palavras, alteração que Marcia Heloisa descreve como uma alteração benéfica, dizendo o seguinte: “Ainda que as mudanças tenham contribuído para a correção de algumas imprecisões e acelerado o ritmo da narrativa” (STOKER, 2018, p. 470).

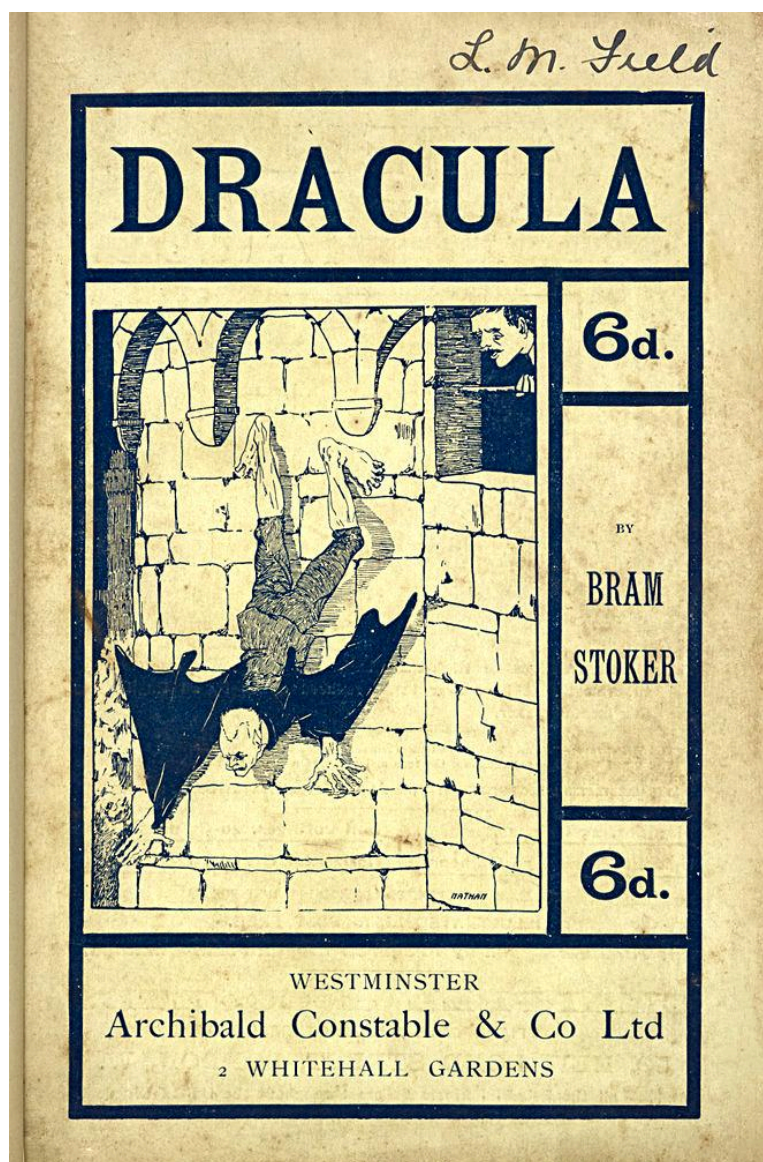


Figura 2.6 Edição reduzida de 1901, publicada pela Archibald Constable & Co.

Fonte: The British Library, London, United Kingdom.

Entretanto, a tradutora também destaca aspectos prejudiciais em relação à qualidade editorial do texto, já que em alguns momentos a narrativa se torna confusa devido à ausência de informações, o que é expresso na continuação da frase: “o romance reduzido perdeu a opulência, a intertextualidade e obsessiva atenção que Stoker dispensava à construção de seus personagens”. De forma geral, essa edição buscou tornar o livro mais barato ao diminuir o volume de texto, deixando-o mais acessível ao público. No entanto, tal prática acabaria sendo adotada em edições posteriores, especialmente em edições internacionais francesas e italianas, até cruzar o oceano em direção ao Brasil, onde o conde Drácula, através do tradutor Lúcio Cardoso, faria sua estreia.

2.3 *Drácula: o homem da noite*, de Lúcio Cardoso

Em 1943, a revista *O Cruzeiro* anunciava um trecho de uma publicação que chegaria nos próximos meses. Um fragmento do primeiro capítulo foi utilizado para fazer a divulgação do que viria a integrar a coleção Mistério, contando com a tradução de Lúcio Cardoso. Assim, os leitores brasileiros passavam a conhecer o personagem que assombrava a Europa e os Estados Unidos, há quase quarenta anos, não com seu título original, e sim como *Drácula: o homem da noite*.

Segundo o artigo de Ana Resende (2021, p. 341), o próprio tradutor afirmou que conheceu a obra através da edição francesa. Nessa tradução, assim como na italiana, foram utilizadas como base a reedição britânica de 1901, em que o texto original foi drasticamente reduzido. Ambas as traduções foram realizadas após a morte de Bram Stoker, em 1912, sendo a francesa a primeira delas, com mais supressões no texto, para que a obra se adequasse à coleção da editora Édition Française Illustrée.



Figura 2.7 Capa da edição francesa (1920).

Fonte: MILLER, 2004, p. 269.

A tradução italiana segue os mesmos princípios apresentados pela francesa. Entre elas, a alteração do título, publicado em francês como *Dracula: l'homme de la nuit*, e em italiano como *Dracula: l'uomo della notte*. Ana Resende também destaca outros aspectos similares em relação ao projeto gráfico da obra, oferecendo as seguintes informações:

Dracula: l'uomo della notte, a primeira edição italiana, foi traduzida por Angelo Nessi e publicada pela editora Sonzogno. Na capa, vê-se a mesma imagem da edição francesa, acompanhada do título, do subtítulo e do nome do autor, também grafado incorretamente. (RESENDE, 2021, p. 342).

De forma semelhante, a tradução feita pelo autor Lúcio Cardoso segue os padrões estabelecidos pelas duas edições mencionadas, repetindo, inclusive, erros tipográficos como a digitação incorreta do nome do autor (Brahm Stoker em vez de Bram Stoker). Em relação ao cuidado editorial com a obra, algumas das boas práticas de ecdótica para o estabelecimento de texto consistem em utilizar a última edição publicada em vida do autor, a edição definitiva, com suas últimas alterações e possíveis comentários. Nesse caso, além da tradução que não foi feita diretamente da língua original, o inglês, para o português, optou-se por replicar adaptações que se adequariam a um contexto editorial completamente diferente do brasileiro, sendo a única medida coerente o desejo de publicar uma versão “mais acessível” em valor e conteúdo.

Ademais, as diversas alterações e reduções realizadas na obra afetam os diálogos que Stoker buscou estabelecer com outros autores. Se a narrativa em si não é afetada em relação aos acontecimentos principais, a omissão das intertextualidades, a redução do diário de Jonathan Harker e de suas detalhadas observações (ibidem, p. 343) prejudicam a riqueza literária do texto, possivelmente afetando também a criação da atmosfera gótica tão importante no romance. Na edição brasileira, os 27 capítulos se tornaram 22, em meio à exclusão de trechos e à condensação de alguns capítulos.

Dessa forma, a primeira edição brasileira de que se tem conhecimento seguiu os mesmos princípios das versões produzidas em francês e italiano, dedicando pouca atenção às mudanças necessárias para melhorar a preparação do texto e assegurar uma leitura de qualidade ao público brasileiro. Também é necessário ressaltar a falta de cuidado editorial em relação à revisão tipográfica do material, que permaneceu com erros de duas edições anteriores à tradução brasileira.

Uma das possibilidades para esse fato pode estar relacionada à cultura de traduções brasileiras, que tradicionalmente se concentravam em obras de língua francesa. Considerando o processo histórico e as relações comerciais na década de 1940, momento em que a Europa se encontrava prejudicada devido aos conflitos bélicos, é possível que Lúcio Cardoso não tivesse acesso à obra original em inglês, restando apenas a edição francesa, baseada na versão reduzida de 1901. Esta é, no entanto, apenas uma possibilidade interpretativa da escolha realizada para a publicação.

Posteriormente, a tradução de Lúcio Cardoso seria mantida em circulação no mercado editorial brasileiro, sendo, inclusive, publicada novamente em 2013 pela editora Civilização Brasileira e posteriormente pela Amarcord, selo da editora Record. A edição mais recente conta com um projeto gráfico elaborado exclusivamente para a edição pelo *designer* gráfico

Gustavo Piqueira. Segundo informações do *site* da editora, o livro mantém a tradução de Lúcio Cardoso devido à sua importância para a tradução e produção literária brasileira, além de apresentar ilustrações digitais baseadas na adaptação cinematográfica do romance, estrelado pelo ator Béla Lugosi.



Figura 2.8 Capa de Dracula: o homem da noite, publicada pela Amarcord.

Fonte: Divulgação/ Grupo Editorial Record

2.4 Outras edições relevantes no mercado editorial brasileiro.

Tendo se consolidado como um sucesso editorial na Europa, contando com traduções em diversas línguas, a obra mais conhecida de Bram Stoker ganhou um lugar de destaque no cenário de publicações internacionais, nunca tendo estado fora de catálogo desde sua primeira publicação em 1897. Apesar de esse grande sucesso ter demorado 43 anos para chegar ao Brasil, mais tempo se passou até que fosse devidamente adotado pelas editoras brasileiras.

É possível encontrar no *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Nacional* (1974) o registro de outra tradução, de Maria Luísa Lago Bittencourt, publicada pela editora Vecchi em 1960. Os dados preservados informam que a edição teria 306 páginas. Atualmente, uma versão com o mesmo título pertence à editora Martin Claret, utilizando o nome da mesma tradutora, porém com 406 páginas. Até meados da década de 1980, o romance pareceu perder seu lugar no meio literário, sendo muitas vezes ofuscado pela adaptação cinematográfica de

1930¹⁷, famosa versão com o ator Béla Lugosi. Vale mencionar também que houve o anúncio de uma nova edição, desta vez pela editora Record¹⁸, que contaria com a tradução de Theobaldo de Souza, mas não existem detalhes ou informações sobre a existência desse projeto como uma obra finalizada. No entanto, o tradutor é, de fato, creditado na edição da L&PM.

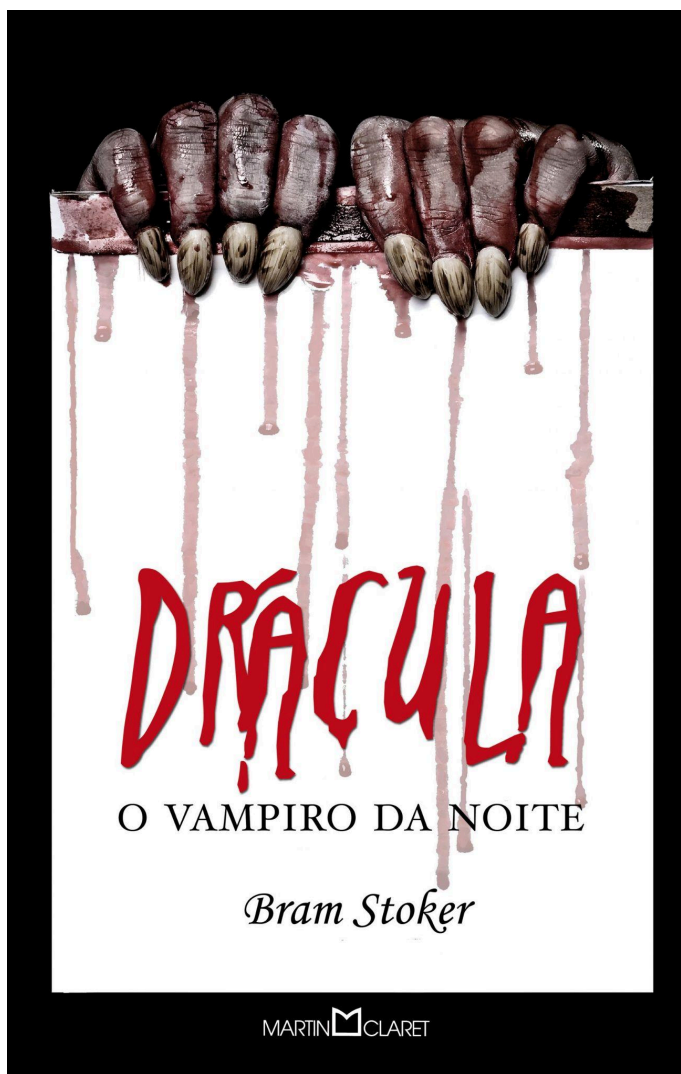


Figura 2.9 Capa de Dracula: o vampiro da noite, da editora Martin Claret.

Fonte: Divulgação/Martin Claret.

Em 1985, foi anunciado no jornal *Suplemento Literário* uma edição que seria publicada pela editora L&PM, acompanhada de uma resenha pouco favorável ao romance. O

¹⁷ O romance foi, de forma geral, citado em matérias jornalísticas e resenhas em associação com a adaptação cinematográfica. Para mais informações, consultar a resenha de Lúcio Cardoso (1943, p. 23, 35), assim como ANSA (1959, p. 17).

¹⁸ Boletim Bibliográfico da Biblioteca Nacional, 1974.

autor, J. C. Ismael (1985, p. 10), compara Drácula e Frankenstein, que também seria publicado pela editora L&PM, além de ressaltar que “o livro não tem nem de longe a dimensão poética e filosófica do de Mary Shelley”, declarando também que sua fama se deve à vulgarização dos mitos e da figura do vampiro (ISMAEL, 1985, p. 10). A edição integrou a chamada L&PM Pocket, apresentando 487 páginas.



Figura 2.10 Edição publicada pela L&PM¹⁹.

Fonte: Portal dos Livreiros.

A edição de 1985 é, em parte, responsável por reavivar o interesse na obra. Após anos com menções ao romance devido às adaptações cinematográficas, a obra literária era, enfim, resgatada e disponibilizada ao público em um formato “de bolso”, permitindo maior praticidade. Posteriormente, diversas edições seguiram na missão de publicar novamente a história vampíresca, aproveitando o auge cinematográfico dos filmes de terror, despertado anos antes, com a exibição de filmagens como *O exorcista*, em 1973.

Trinta anos mais tarde, uma das edições de maior sucesso e destaque é a elaborada pela editora Zahar, atualmente um selo do grupo Companhia das Letras. Publicada em 2015, a Edição Comentada se destaca por trazer o texto integral de Stoker, além de oferecer mais de

¹⁹ Aqui a imagem da capa é a mesma da edição de 1985, apesar de ser anunciada no jornal em preto e branco.

200 notas, apresentação, cronologia de vida e obra do autor. Em especial, a edição resgata elementos pré-textuais que foram perdidos ou excluídos de outras edições em favor da síntese de conteúdo. Nela encontramos novamente a dedicatória do autor a sir Thomas Henry Caine, grande amigo de Stoker, o prefácio à edição islandesa (uma adesão que enriquece a experiência do leitor) e a nota introdutória, em que o autor replica o modelo de Horace Walpole ao tentar convencer o público da veracidade dos eventos narrados. Dessa vez, a tradução, a apresentação e as notas foram elaboradas por Alexandre Barbosa de Souza, que também traduziu *O Livro da Selva*, *Orgulho e preconceito*, *Moby Dick*, entre outros.

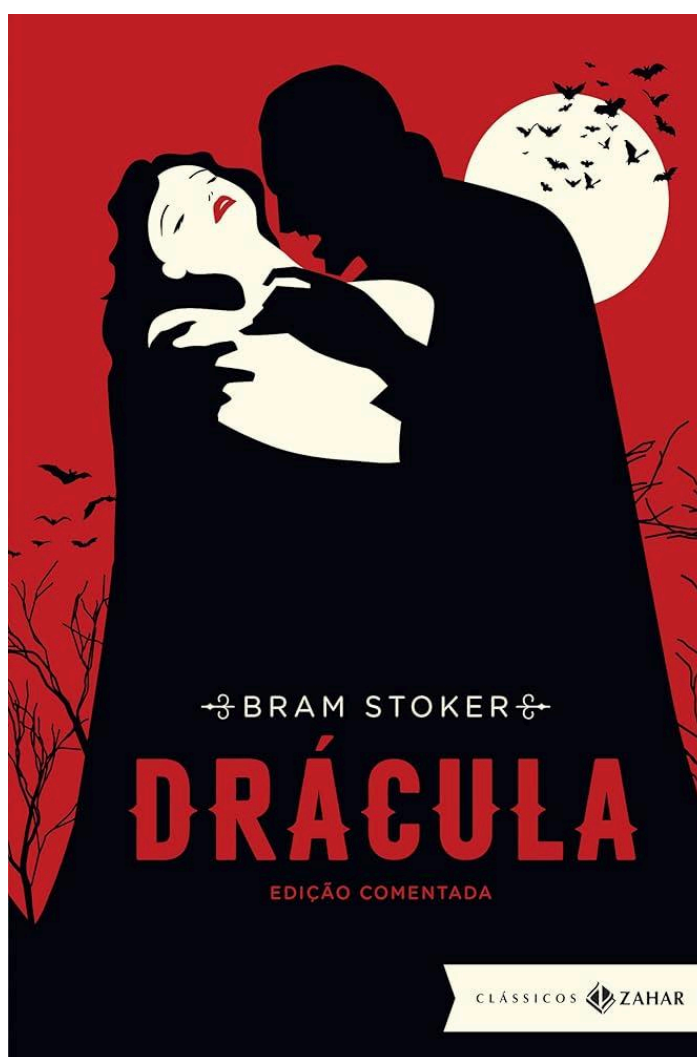


Figura 2.11 Capa de Drácula: edição comentada da editora Zahar.

Fonte: Divulgação/Companhia das Letras.

Por fim, uma das mais recentes e provavelmente mais reconhecidas edições pertence à DarkSide Books. A editora situada no Rio de Janeiro possui uma linha editorial voltada para

histórias de terror e fantasia, com a proposta de explorar o “universo sombrio da literatura” EDITORA, [2024]. Existem duas edições elaboradas pela casa, que aposta em identidades visuais completamente diferentes.

A primeira, denominada First Edition, busca resgatar a capa e o projeto gráfico da primeira edição, publicada em 1897, com a capa amarela e as letras vermelhas. A segunda, chamada Dark Edition (Edição Dark), apresenta uma abordagem minimalista na capa, com a cor preta e apenas o desenho de um morcego, dando o verdadeiro destaque ao miolo. O projeto gráfico utiliza, além de impressão colorida, uma pintura trilateral em cor dourada, com páginas nas cores vermelha e preta e um trabalho de tipografia que busca ser similar ao modelo gótico; no texto do romance, é usada uma fonte que simula um modelo de datilografia. O livro conta com folhas de guarda decoradas com as iniciais do autor, que se repetem na abertura de cada capítulo, além de ilustrações que representam partes específicas da narrativa.

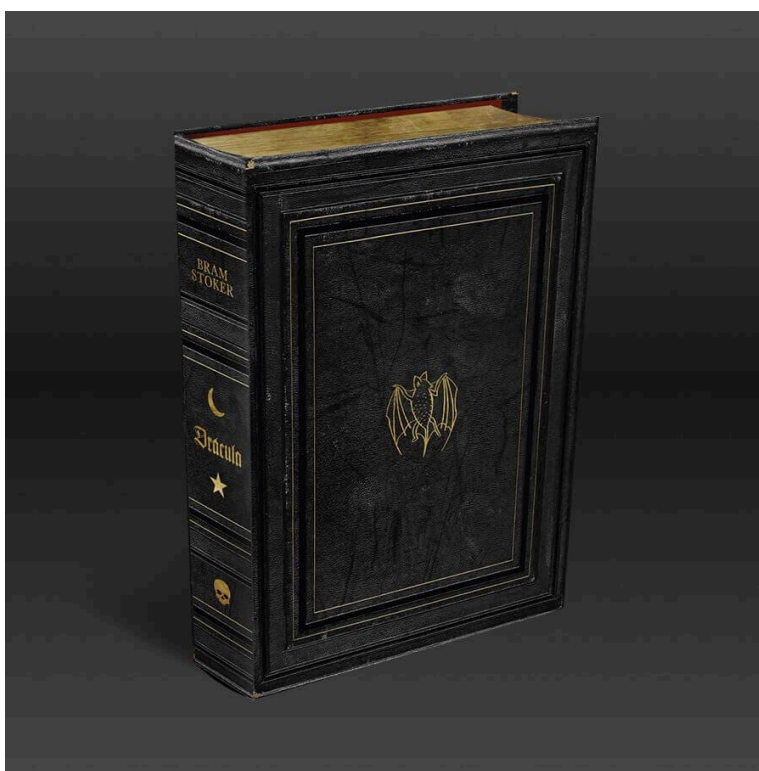


Figura 2.12 Capa da Edição Dark.

Fonte: Divulgação/DarkSide Books.



Figura 2.13 Miolo da Edição Dark.

Fonte: Divulgação/DarkSide Books.

Outros elementos especiais podem ser encontrados nos textos de apoio presentes na edição, que é, sem dúvida, a que oferece a maior quantidade de materiais “extras” entre as citadas até o momento. Os elementos complementares presentes no volume são: apresentação, introdução, conto “O hóspede de Drácula”, resenhas, entrevistas, cartas, posfácio, uma sessão sobre as adaptações cinematográficas da obra, verbetes da Encyclopaedia Britannica, fac-símiles de revisões do livro, uma galeria de imagens dos filmes e o poema “O vampiro”, de Baudelaire.

Considerando o conjunto de itens selecionados durante a produção da obra, como os intensos realces gráficos e os textos de apoio aprofundados da tradutora, essa edição poderia ser considerada a mais completa quando comparada às anteriores. Em destaque, o uso de paratextos editoriais permite que o leitor possa ser persuadido a ler o romance, além de aprofundar seus conhecimentos caso a conclua. Tal trabalho não poderia ser executado sem compreender os erros editoriais cometidos nas edições anteriores, observando as diferenças entre cada versão do best-seller e como se relacionam com os contextos editorial e histórico de sua publicação.

3 Estudo de paratextos editoriais e materiais extras

3.1 Definições de paratextos e sua relevância

Para compreender a importância das estruturas chamadas de paratextos, é interessante considerar algumas observações realizadas por Gérard Genette, em sua obra *Paratextos editoriais*. De forma inicial, vale lembrar que o objeto livro, apesar de todos os aparatos materiais que o cercam, ainda é composto de forma primordial pelo texto. Tendo abordado esse assunto em minúcia em sua introdução, Genette descreve que esse texto raramente se apresenta em estado nu, ou seja, apenas como o material elaborado pelo autor, sendo, na verdade, acompanhado por diversas “produções” que buscam atender a um propósito específico: “garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo” (GENETTE, 2009, p. 9).

Ao utilizar a ideia de um propósito fixo das estruturas denominadas paratextos, é imprescindível comentar o caráter que o texto assume ao exercer tal função, já que, como mencionado anteriormente, a intenção por trás do uso dessa estrutura, em suas mais variadas formas, seria assegurar o consumo. Considerando a função persuasiva, ou, como o autor francês denomina, de *transação*, são utilizados recursos linguísticos para exercer “uma ação sobre o público”, visando tornar a leitura mais pertinente e fazer com que o livro seja mais bem recebido.

De forma contínua, Genette define que todo elemento de paratexto possui, necessariamente, um lugar. Nesse caso, a observação se refere a um espaço em torno do texto, seja no mesmo espaço do livro (título, prefácio, títulos de capítulo e notas), seja em sua parte externa (conversas, entrevistas e outros suportes midiáticos). A primeira categoria mencionada recebe o nome de *peritexto* e a segunda, de *epitexto* (*ibidem*, p. 12). Em complemento, o autor ressalta a importância dos elementos na determinação de um espaço e tempo da obra, visto que diversos elementos elaborados para uma edição específica tomam como referências o contexto de publicação, fazendo com que certos paratextos acabem por desaparecer ao longo do tempo e, em alguns casos, reapareçam em edições posteriores. Para o presente trabalho, poderíamos usar como exemplo o prefácio de Bram Stoker, elaborado exclusivamente para a edição islandesa de seu romance *Drácula*, não sendo republicado em nenhuma outra edição internacional ao longo do século XX.

3.2. Epitextos textuais

Para tratar dos chamados *peritextos*, é necessário comentar também as estruturas que compõem a chamada “anatomia do livro”. Pode-se tomar como guia a descrição elaborada por Emanuel Araújo (2008, p. 399) em *A construção do livro*, especialmente a seguinte frase:

Assim como os primeiros impressores-paginadores seguiram, no aperfeiçoamento do livro, formatos, diagramações e traçado de caracteres preexistentes, também aproveitaram da tradição manuscritora os elementos básicos que viriam conformar a estrutura mesma do livro. Nesse particular, todavia, houve radicais inovações à medida que o novo suporte da escrita (a página impressa) ganhava personalidade através da afirmação de sua própria estética.

Através dessa definição, pode-se compreender que os diferentes processos de evolução tecnológica provocaram mudanças que permanecem na prática da produção do livro, fazendo uso de estruturas que foram desenvolvidas e aprimoradas com diferentes objetivos e adequando-as às necessidades de cada período. Entre essas estruturas, as chamadas pré-textuais passam a ocupar um lugar central nas considerações sobre os *peritextos*, já que elas são as que podem apresentar o maior número de variações, de acordo com Emanuel Araújo, além de contarem com um grande número de itens, cuja presença é opcional, ou dependerem exclusivamente da vontade da casa publicadora. Alguns dos elementos destacados por Araújo são: falsa folha de rosto, folha de rosto, dedicatória, epígrafe, sumário, lista de ilustrações, lista de abreviaturas e siglas, prefácio, agradecimentos, introdução (ARAÚJO, 2008. p. 400). Todos os itens mencionados compõem as chamadas pré-textuais.

Se, de um lado, essas estruturas podem ser eventualmente omitidas sem prejudicar o conteúdo da obra em si, de outro, podem levar a perdas significativas de informações importantes para registros e pesquisas futuras. Além disso, a disposição desses dados parece estar, geralmente, bem definida no espaço material, com cada uma ocupando uma posição específica que se tornou o padrão para diversos editores. Essa ordem auxilia na busca por coerência interna, em uma tentativa de estabelecer uma lógica que, se já não é esperada pelo leitor, certamente é internalizada pelos membros da editora, dando início à construção de seu projeto gráfico.

ESTRUTURAÇÃO DO ORIGINAL

<i>Páginas</i>	<i>Nome</i>
[1/2]	Folhas de Guarda
[3]	Olho, Falsa Folha de Rosto ou Anterosto
[4]	Verso do Olho
[5]	Frontispício ou Folha de Rosto
[6]	Página de Créditos
[7/8]	Dedicatória
[9/10]	Epígrafe
[11...]	Agradecimentos
[13...]	Sumário
[15...]	Lista de Ilustrações
[17...]	Lista de Abreviaturas e Siglas
[19...]	Cronologia
[21...]	Prefácio
[23...]	Introdução
[25...]	Falsa Folha de Rosto

Figura 3.1 Estruturação do original.

Fonte: MARTINS FILHO, 2016, p. 38.

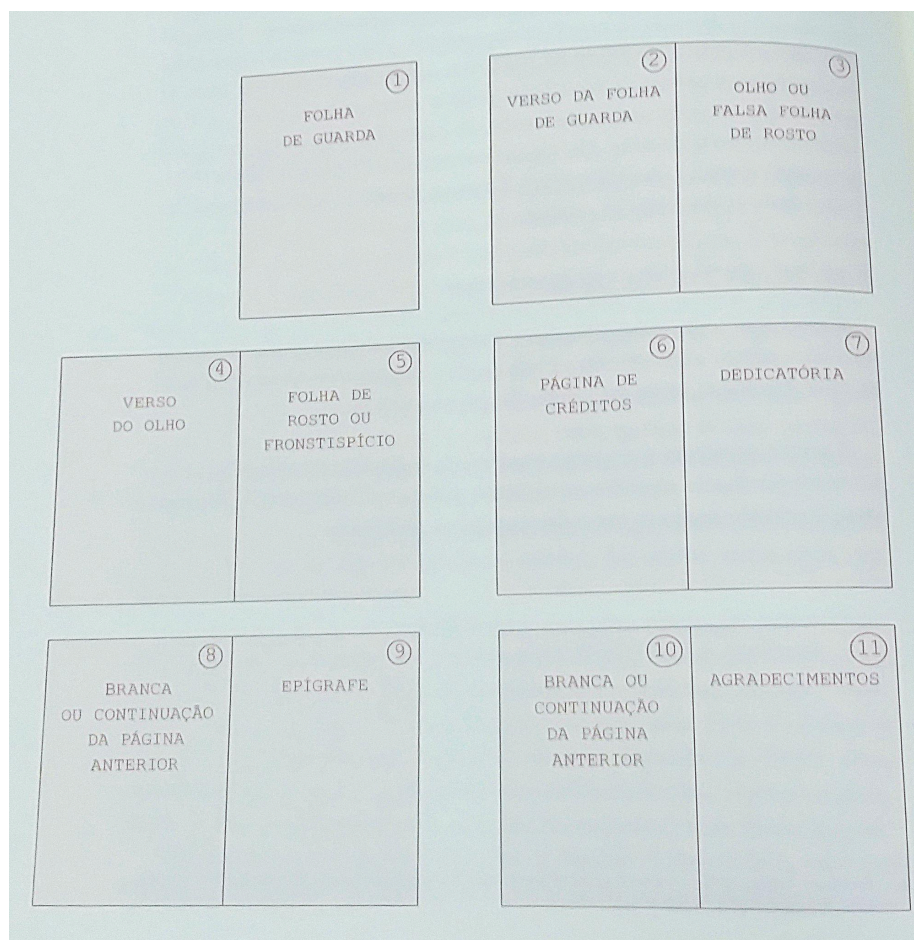


Figura 3.2 Páginas pré-textuais.

Fonte: MARTINS FILHO, 2016, p. 60.

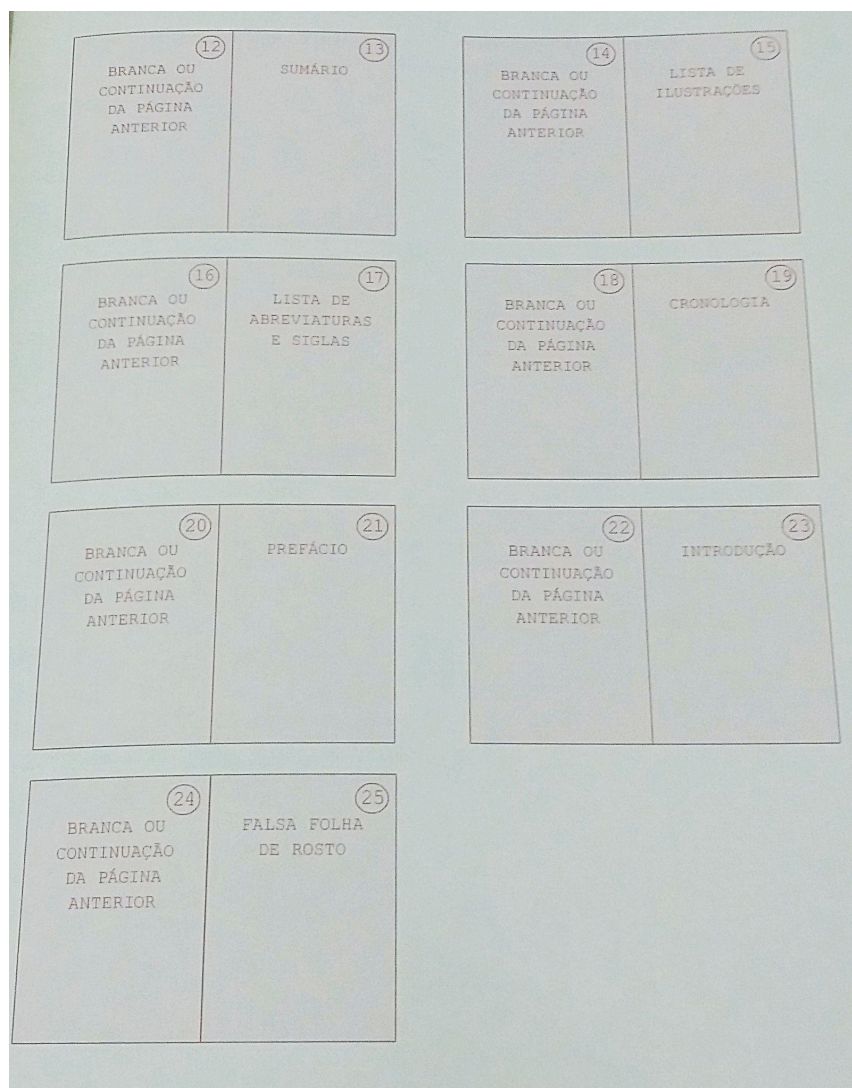


Figura 3.3 Páginas pré-textuais.

Fonte: MARTINS FILHO, 2016, p. 61.

De acordo com a explicação de Genette, os *peritextos* (e quase todos os paratextos) considerados são de ordem textual. Nesse caso, duas definições se tornam importantes para a compreensão do papel desempenhado por essas estruturas: o caráter *factual* e o *pragmático*. O primeiro concede um peso maior à recepção, desde que o público tenha conhecimento de sua existência, alterando a própria percepção do conteúdo escrito (GENETTE, 2009. p. 14). Aqui o autor utiliza como exemplos o gênero do escritor, a obtenção de um prêmio literário ou a presença de um contexto histórico. O romance *Drácula* sofre com a última possibilidade, já que um leitor da contemporaneidade dificilmente sente o mesmo horror que um leitor situado no período vitoriano e que compreende os dilemas utilizados pelo autor como pano de fundo. Também poderiam haver problemas com os arquétipos representados pelos personagens, que

estariam terrivelmente distantes dos costumes do século XXI. Aqui impera a frase de Gérard Genette: “todo contexto forma paratexto”.

O segundo, chamado de estatuto *pragmático*, pauta-se nos princípios da comunicação. Os itens essenciais e que norteiam esse elemento são: a natureza do destinador e do destinatário, o grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, a força ilocutória de sua mensagem (ibidem, p. 15). Nessa relação, identificamos alguns dos principais agentes que exercem seu domínio sobre os paratextos textuais, que não poderiam ser outros senão o próprio autor e o editor, ambos responsáveis pelas intenções presentes e transmitidas ao seu público.

Entre os itens levantados, o grau de responsabilidade é o de maior relevância para o estudo do estatuto *pragmático*, já que os diferentes graus permitem a ocorrência de um dos itens mais interessantes, a chamada *função ilocutória*. Seguindo a definição do livro *Paratextos editoriais*, as seguintes atribuições são citadas:

- comunicar uma informação;
- dar a conhecer uma intenção ou interpretação autoral e/ou editorial;
- tratar de uma verdadeira decisão ou compromisso;
- tratar de uma injunção ou conselho;
- exercer a potência performativa.

O trabalho realizado em estruturas peritextuais pode utilizar as atribuições elencadas em diferentes elementos, passando do mais geral, que pode atingir basicamente a todos os públicos, para o texto mais específico, que busca intrigar e cativar o leitor, não oferecendo apenas informações simplificadas. No caso do título da obra, do nome do autor e da editora e dos dados presentes na página de *copyright*, o caráter é apenas informativo, podendo ser lido sem grandes dificuldades, ainda que os dados referentes à produção estejam vinculados a um público específico e interessado em tais informações.

No entanto, em instâncias como o prefácio podem ocorrer diferentes atribuições, ainda que na maioria dos casos a intenção editorial seja predominante.

3.2.1 Análise de *peritextos* da Edição Comentada, da editora Zahar

Em obras como *Drácula: edição comentada*, elaborada para a coleção Clássicos Zahar, a própria definição no subtítulo serve como um paratexto que fornece informações

sobre a abordagem editorial utilizada. Na mesma edição, há uma apresentação elaborada por Alexandre Barbosa de Souza, autor e tradutor com grau elevado de autoridade devido à sua experiência profissional e ao reconhecimento que tem no trabalho com clássicos literários, tendo sido o responsável pela tradução de obras como *O Livro da Selva*, *Alice através do espelho*, *Orgulho e preconceito*, entre outras (STOKER, 2015. p. 18.). O referido paratexto recorre à interpretação editorial para compor seu texto, dividindo sua abordagem em algumas seções que abordam detalhadamente: a carreira literária de Stoker, suas obras, as influências literárias e científicas para o romance, os personagens e as diferentes vozes narrativas.

Ao longo da apresentação, o tradutor explora diferentes referências e informações em seu texto. Ele insere uma breve descrição, escrita pelo próprio Bram Stoker, passando rapidamente para as informações profissionais e pessoais da vida do romancista, abordando sua trajetória em apenas cinco parágrafos. Em seguida, introduz uma citação do reconhecido autor Stephen King, novamente utilizando uma figura com elevado grau de autoridade nos paratextos, tratando diretamente do romance *Drácula* e de recursos narrativos empregados por Stoker. A partir desse comentário, o tradutor explora o repertório literário e científico que rondava o contexto vitoriano, referenciando elementos e obras que aprofundam a temática do gótico, como escreve no seguinte parágrafo:

Em *Drácula*, essa perturbação é descrita como “febre cerebral”, termo genérico da era vitoriana para qualquer tipo de frenesi nervoso, crise febril com delírios ou reação histérica, decorrente de estresse emocional. A prostração melancólica de Jonathan, o primeiro narrador do romance, consequência de sua estadia de quatro meses na Transilvânia, resultará em impotência sexual, implícita na conversa entre Mina, sua esposa, e o médico Van Helsing. [...] Em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) e em *Madame Bovary* (1856), as personagens Catherine e Emma sofriam desse mesmo mal. (STOKER, 2015, p. 9)

Em complemento, diversas definições foram acrescentadas a essa apresentação, abordando temas como “elementos científicos ou pseudocientíficos da época”, em que detalha diversas manifestações presentes no romance, enquanto analisa o uso desse repertório. Posteriormente, o foco é voltado aos personagens, ainda que o autor não exclua as próprias opiniões enquanto descreve e aprofunda os acontecimentos da obra. Em sentenças como “os primeiros quatro capítulos são magistrais”²⁰ e, na página 15, “o livro dá início a um longo processo de persuasão, do qual Stoker se revela um mestre moderno”, é notável o caráter

²⁰ Aqui novamente encontramos a opinião de uma figura de autoridade. Alexandre Barbosa de Souza utiliza uma frase de Montague Summers, retirada de *Vampires and vampirism* (1929): “Se o livro todo permanecesse nesse altíssimo nível, teríamos uma obra-prima completa” (STOKER, 2015 p. 11).

illocutório presente na construção do texto, inserindo de forma quase sutil elogios ao livro, conduzindo o leitor e, de certa forma, já preparando certa recepção, claramente com um viés positivo.

Após a cuidadosa apresentação, a edição comentada da editora Zahar acrescenta outros elementos paratextuais classificados como *peritextos*. Imediatamente após o encerramento do texto do tradutor, o leitor se depara com a dedicatória original de Bram Stoker a seu colega sir Thomas Henry Hall, seguido da nota introdutória e do prefácio elaborado para a edição islandesa, de 1901. De forma similar, a nota introdutória e o prefácio, ambos elaborados por Stoker, carregam uma entonação de compromisso, sendo os dois materiais repletos de uma relação coercitiva que age sobre o público.

Em especial, o uso do prefácio elaborado para a primeira edição islandesa, de 1901, é uma escolha editorial que, possivelmente, busca conceder um caráter coercitivo, principalmente devido à linguagem empregada na construção desse paratexto. Como mencionado anteriormente, aqui Stoker busca tratar diretamente com o leitor, em uma tentativa que simula a abordagem de *O castelo de Otranto*, ao conferir certo compromisso com o relato da verdade, como exemplificado em:

Além da exclusão de detalhes menores que considere desnecessários, *deixei as pessoas envolvidas relatarem suas experiências* cada um à sua maneira, mas, por motivos óbvios, alterei os nomes das pessoas e dos lugares envolvidos. Em todos os demais aspectos, mantive o manuscrito inalterado, em deferência aos desejos daqueles que consideraram seu dever apresentá-lo aos olhos do público. (STOKER, 2015, p. 25, grifos nossos)

E, novamente, no parágrafo seguinte:

Estou plenamente convencido de que *não existe qualquer dúvida quanto à realidade dos acontecimentos descritos aqui*, por mais inacreditáveis e incompreensíveis que possam parecer à primeira vista. [...] *Torno a afirmar que a misteriosa tragédia aqui descrita é inteiramente verdadeira* em todos os seus aspectos externos, ainda que, naturalmente, eu tenha chegado em determinados pontos à conclusão diferente da dos envolvidos na história. [...] *Todas as pessoas* que voluntariamente – ou involuntariamente – desempenharam um papel nesta notável história *são conhecidas do público* e bastante respeitadas (STOKER, 2015 p. 25-26).

Com os trechos destacados, percebe-se a intenção do autor de *Drácula* de reforçar os registros que compõem a obra como verdadeiros e com base em experiências relatadas por pessoas reais. Utilizando esses recursos, Stoker busca aumentar a imersão do leitor e despertar seu interesse em desvendar os possíveis mistérios que afligem os personagens. Ao unir essas

informações em uma estrutura pré-textual e combiná-las com a estrutura de relatos escritos que compõem o romance, o autor irlandês introduz o modelo que será utilizado ao longo do livro, que é composto dos relatos dos personagens principais, e levanta questionamentos sobre a natureza do material, visto que descreve os protagonistas como “conhecidos do público e bastante respeitados”, além de citá-los como “seus amigos”.

Retomando a temática dos *peritextos*, a edição elaborada pela editora Zahar apresenta também uma cronologia da vida e das obras de Bram Stoker, posicionada logo após o fim do texto do romance, a partir da página 465. Não há muito a ser comentado, visto que é apenas uma lista, mas vale mencionar que ela inclui momentos marcantes de sua carreira, suas diferentes publicações literárias e algumas adaptações cinematográficas baseadas em *Drácula*. Algumas das descrições, especialmente as relacionadas à sua vida pessoal e a algumas edições mais conhecidas de seu romance principal, possuem mais detalhes do que as de obras não tão conhecidas, evidenciando, assim, certo direcionamento em relação à relevância das informações selecionadas.

Em sequência, o leitor se depara com o texto presente na quarta capa do livro. Esse tipo de texto serve novamente ao propósito de garantir a leitura do material, como expressado por Genette ao tratar das funções dos paratextos: “garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo” (GENETTE, 2009, p. 9). Em relação ao texto de quarta capa, que é essencialmente voltado para a divulgação da obra, o leitor pode ser atraído pela primeira capa e, posteriormente, ler o texto da quarta capa. Nessa edição, alguns elementos textuais podem ser destacados pelo uso da função coercitiva, a exemplo do início que diz: “Vampiro mais famoso da literatura, marco fundador de um gênero, inspiração para um universo infinito de artistas das mais diversas áreas, Drácula é o maior ícone do imaginário do terror”²¹.

Com a leitura do trecho destacado, fica evidente o apelo às maiores qualidades do romance, assim como do personagem conde Drácula como um todo. Considerá-lo o “vampiro mais famoso da literatura” e “fundador de um gênero” não seria incorreto, ainda que, para um leitor localizado no século XXI, diversas outras figuras vampíricas poderiam ser tão famosas quanto o Drácula literário construído por Stoker (Lestat, de *Entrevista com o vampiro*, e Edward Cullen da saga *Crepúsculo*, que também ficaram mais conhecidos por suas adaptações cinematográficas). O texto continua destacando o “embate entre o Bem e o Mal”, assim como menciona uma “legião crescente de mortos-vivos”, provavelmente se referindo às transformações de Lucy e Mina, que dificilmente poderiam ser consideradas

²¹ Idem, texto de quarta capa.

uma legião. Ao final, destaca alguns dos personagens principais, que estariam “decididos a caçá-los”, o que não fazem até o último ato do romance e sua “dramática corrida contra o tempo”, que, de fato, ocorre nas últimas páginas do livro.

Em um parágrafo final, o mérito da editora e da elaboração da coleção são reforçados. É destacado que o material é a versão integral do texto de Bram Stoker, além de enfatizar a presença de mais de 200 notas e outros elementos paratextuais, com uma afirmação final, “tudo isso no padrão de qualidade dos Clássicos Zahar”, aludindo a obras anteriores da mesma coleção e, possivelmente ao cuidado editorial, o que concede certa fama à editora.

Por fim, os últimos *peritextos* a serem mencionados são os de categoria mais técnica, sem diferentes propósitos na linguagem elaborada, com exceção do texto de quarta capa. As estruturas textuais selecionadas para compor a edição são: olho (ou falsa folha de rosto), verso do olho (com a lista de obras da mesma coleção), frontispício (ou folha de rosto), página de créditos (*copyright*) e sumário. Com as informações mencionadas, é possível organizá-las na seguinte ordem de aparição e número de páginas:

<i>Epitexto</i>	<i>Elementos que apresenta</i>	<i>Nº da página</i>
Olho	Primeira folha com texto, apresenta apenas o título da obra <i>Drácula</i> .	1
Verso do olho	Apresenta uma lista com outros livros da mesma coleção, a Clássicos Zahar, além de informar a disponibilidade em seu tamanho de bolso.	2
Frontispício	Contém o nome do autor, título da obra, subtítulo com a informação “edição comentada”, nome do tradutor, também responsável pela	3

	apresentação e pelas notas, Alexandre Barbosa de Souza. Insere também o selo da editora.	
Página de créditos	Dados de <i>copyright</i> da edição, ficha catalográfica, endereço da editora e informações para contato, informação sobre a atualização ortográfica segundo o Novo Acordo Ortográfico, nomes dos responsáveis por preparação, revisão, projeto gráfico e capa.	4
Sumário	Informações sobre a divisão interna do livro, com a numeração de cada uma. A nota introdutória e o prefácio de 1901 não são mencionados.	5
Apresentação	Contém o subtítulo “Batismo de sangue”.	7
Dedicatória	Contém uma nota explicativa que explica quem foi sir Thomas Henry Hall.	21
Nota introdutória	Sem informações adicionais.	23
Cronologia	Sem informações adicionais.	465

Quadro 3.1 Lista dos peritextos presentes na edição de Drácula, da editora Zahar²²

²²Quadro elaborado com base em informações retiradas de MARTINS FILHO (2016).

3.2.2 Comentário sobre as notas de rodapé da Edição Comentada.

As notas, sejam elas de rodapé, sejam de outros tipos, também são consideradas elementos peritextuais. Seguindo a obra de Genette, seu aparecimento está relacionado ao século XVIII, quando deixam de ser apenas anexadas a segmentos do texto e encontram sua posição ao fim da página (GENETTE, 2009. p. 282). Apesar disso, as notas podem ser inseridas de diversas formas, ao final do capítulo ou no rodapé de cada página, além de possuírem extensões diferentes, sendo identificadas por uma chamada no texto. Assim como diversos paratextos, as notas são elaboradas com base em um contexto determinado, podendo ser acrescentadas ou removidas, de acordo com a ocasião que a edição fornece²³.

Em edições que se propõem a ser extensamente comentadas, vale considerar as declarações de Genette em relação ao destinatário das notas, ou seja, deve-se entender que elas são endereçadas a apenas alguns leitores, diferentemente de estruturas mais gerais²⁴. Além disso, essas notas apenas serão lidas se o leitor assim decidir, ou seja, a iniciativa deve partir do próprio indivíduo. Ao se tratar de uma edição comentada, considera-se que o leitor é interessado em uma expansão do próprio conteúdo do romance, passando por diferentes dimensões e aspectos não ficcionais.

Na composição de *Dracula: edição comentada*, enquadrámos as notas na classificação de Genette de “textos de ficção”. O próprio romance, ainda que ambientado em um período histórico reconhecível, com locais reais (como Londres, Transilvânia, Cárpatos etc.) e referências que poderiam ser compreendidas por um leitor que viveu em um período próximo, ainda cria e utiliza eventos fantásticos, com elementos goticizantes e que promovem uma aura de mistério. A essa narrativa, Gérard Genette confere a classificação de “impura” (*Ibidem*, p. 292). Sendo assim, as notas relacionadas ao romance *Dracula* versam, principalmente, sobre os aspectos não ficcionais, trazendo esclarecimentos históricos, referências ou traduções de citações.

Apesar de não realizar uma análise profunda das notas elaboradas para a edição citada, é fácil identificar a proposta por trás delas, com notas explicativas na própria dedicatória do livro, detalhando o nome e o envolvimento de sir Thomas com Bram Stoker. Outro exemplo interessante se encontra no diário de Jonathan Harker, que contém diferentes observações geográficas, culturais e históricas. Entre elas, as notas de número 5, 6 e 7 se referem a indicações de contexto histórico, definindo, por exemplo, a tradução do alemão para a cidade de Bistrita, informações sobre a capital da Hungria e sobre como os otomanos conquistaram

²³ *Ibidem*, p. 283.

²⁴ *Ibidem*, p. 285.

as cidades de Buda e Peste. Todas essas notas são justificadas, visto que os conhecimentos não seriam de fácil compreensão a um leitor desavisado ou ignorante das incontáveis referências presentes no material original de Stoker. Outros trechos contam com declamações de poesias e baladas, além de diversas referências a *Hamlet* e *Rei Lear*, de William Shakespeare.

Dessa forma, o papel das notas passa a ser o de amparar o leitor, principalmente aquele que se mostrar interessado no conteúdo adicional que a edição comentada oferece. As notas para um romance de ficção como o escolhido são principalmente atreladas às informações que cercam o repertório utilizado pelo autor, permitindo que diversas notas de tradução, explicativas e de contextualização histórica ocupem um lugar central, garantindo que o leitor, que já adquiriu o livro, tenha subsídios suficientes para concluir a leitura e para realizar uma leitura de qualidade, compreendendo melhor a obra e, possivelmente, formando uma opinião positiva sobre ela.

3.3 Epitextos editoriais

Os *epitextos*, ao contrário dos *peritextos*, não estão localizados materialmente no espaço do livro. Em uma classificação mais tradicional, eles são considerados portadores de uma mensagem mais efêmera do que os peritextos. Gérard Genette explica que suas principais características estão vinculadas a alcançar um público mais vasto, dirigindo uma mensagem que, intencionalmente, viria a desaparecer conforme caísse no esquecimento (*Ibidem*, p. 303). Contudo, apesar de o autor considerar diversos formatos midiáticos em sua análise (tais como jornais, revistas, programas de rádio e televisão, entrevistas e colóquios), o próprio Genette, que publicou originalmente o livro *Paratextos editoriais* em 1987²⁵, não foi capaz de prever o advento da *internet* para a preservação de materiais como os citados, colocando em xeque o que anteriormente era considerado passageiro.

Com as modificações tecnológicas no cenário da comunicação de massas, as mensagens se tornaram mais rápidas e o fenômeno da globalização passou a permitir que usuários de redes sociais em diferentes locais do mundo tivessem a capacidade de conservar e reproduzir diferentes recursos midiáticos, promovendo, assim, certa democratização do acesso à informação. Em consonância, é possível afirmar que a função inicial dos *epitextos* passou a se tornar cada vez mais bem-sucedida, visto que as possibilidades de alcance foram

²⁵ Título original em francês: *Seuils*, publicado em 1987 pela Éditions du Seuil.

expandidas com o uso da *internet* e sua conexão quase que imediata com leitores de praticamente todo o globo.

Conforme citado, todo paratexto é formado com base em determinado contexto. Com essa informação, é importante considerar o momento em que a obra foi lançada, as tentativas de divulgação do material e os recursos midiáticos disponíveis durante o período. Além desses, outros casos são possíveis, pois os paratextos podem ser formados sem que houvesse uma intenção inicial de que viessem a público, sendo utilizados para revelar aspectos sobre as intenções do próprio autor e, inclusive, a recepção de diferentes públicos ao livro. Com base nesses dados, atribui-se a classificação de epitexto público e privado (GENETTE, 2009, p. 327).

Em ambos os casos, as maneiras em que os epitextos se apresentam podem adquirir as mais variadas formas. O epitexto público pode ser voltado a uma audiência mais específica, sendo elaborado, por exemplo, em formato de *release* para atingir os críticos. Mas também pode ser pensado como uma entrevista com o próprio autor, que utiliza os recursos midiáticos para se dirigir a um público mais geral e estabelecer comentários sobre a obra²⁶. Do mesmo modo, as entrevistas podem agir como publicidade gratuita, quando a iniciativa partir de jornais e outros meios de comunicação²⁷. No caso do epitexto privado²⁸, no entanto, ainda que exista um destinatário específico para as mensagens pessoais (cartas, diários etc.), esse correspondente não é visto como um intermediário, e sim como o destinatário absoluto. Dessa forma, como declara Gérard Genette, “toma conhecimento com atraso”, inteirando-se de uma mensagem que não o tem como público em sua intenção original²⁹.

Com base nas informações apresentadas no livro *Paratextos editoriais*, um leitor consciente dos elementos paratextuais estaria apto a realizar leituras mais aprofundadas, utilizando os materiais que amparam o texto e buscam garantir sua existência no cenário literário. Os *epitextos*, longe de serem meros instrumentos de divulgação, podem servir também para compor a parte material de um livro, sem perder, no entanto, seu intuito original. Nessa situação, é possível concluir que as funções dessas obras textuais são ampliadas, tornando-as paratextos com valiosas informações históricas e que podem acrescentar valor a uma edição bem estabelecida, que busca se diferenciar das demais em circulação no mercado. Essa é a perspectiva que parece ter promovido a criação da Edição Dark, ou Dark Edition, do

²⁶ Nesse caso, Genette classifica o epitexto como “autoral público” (ibidem, p. 309).

²⁷ Ibidem, p. 316.

²⁸ Aqui epitexto privado se refere a documentos e outros registros elaborados pelo próprio autor, sem considerar que um público externo terá acesso a eles, ou seja, pensando em seu correspondente como seu único destinatário. Nessa categoria, podem aparecer correspondências, diários e outros materiais.

²⁹ Ibidem, p. 327.

livro *Drácula*, publicado pela editora DarkSide Books, a qual será analisada posteriormente por seus elementos paratextuais, entre outros, que agregam valor comercial e histórico à edição.

3.4 Análise de *Drácula: Edição Dark* (ou Dark Edition), da DarkSide Books.

Fundada em 2012, com seu primeiro livro lançado na data de 12 de dezembro, a editora DarkSide Books inaugurou seu trabalho editorial com conteúdos voltados para o cenário literário e cinematográfico do horror. Resultado da união entre Christiano Menezes e Chico de Assis, os sócios-fundadores apaixonados por histórias de terror já possuíam experiência na área de *design* e publicação de livros, graças à parceria com o selo de quadrinhos Barba Negra, que pertencia à LeYa³⁰. Até o ano de 2024, o *site* da DarkSide Books disponibilizava onze coleções diferentes, contando com obras clássicas de terror, *graphic novels*, *true crime*, livros que foram adaptados para filmes, infantis e a recente parceria com a editora Wish, que publica contos de fadas e romances fantásticos.

Seguindo a premissa de apresentar obras que colaboraram para a criação de um vasto universo do horror literário, permitindo que os leitores conhecessem “os grandes nomes da literatura”³¹ responsáveis por consolidar o gênero como um fenômeno global, não é surpreendente encontrar obras como *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e *Frankenstein*, de Mary Shelley, ao lado de *Drácula*, de Bram Stoker, como representantes principais da coleção Medo Clássico. Em destaque, o livro do autor irlandês ganhou duas edições: a primeira, que emula a edição original de 1897, com sua capa amarela e letras vermelhas; e a segunda, a Edição Dark, publicada em 2018, que cria um projeto gráfico completamente novo, enquanto trabalha com elementos paratextuais e conteúdos extras para transformá-la em uma edição de luxo.

De acordo com as autoras de *Literatura infantil e juvenil: campo, materialidade e produção*, “o projeto gráfico poderia ser comparado à arquitetura do livro”³² e, além dele, é importante considerar também o projeto editorial da obra, que é de responsabilidade do editor. A presença ou ausência de peritexto está atrelada ao desejo do editor, novamente ressaltando a afirmação de Genette, de que são estruturas que podem aparecer e desaparecer com o tempo, caracterizando o projeto editorial como um paratexto.

³⁰ NAVEGA, 2022.

³¹ EDITORA, [2024].

³² PINHEIRO; TOLENTINO, 2019. p. 72.

3.5 Análise dos paratextos textuais da Edição Dark (apresentação, introdução e posfácio).

Abordar os paratextos da Edição Dark, tratando tanto de peritextos quanto de epitextos, exige que todos os temas abordados até o momento neste trabalho sejam articulados de forma conjunta, considerando desde o contexto histórico e as influências literárias de Stoker até as alterações na apresentação física do romance. Tratar da edição elaborada pela DarkSide Books como um material de luxo é, também, resgatar a história editorial de *Drácula*, ao longo de seus 127 anos de publicações. Para que o leitor possa compreender a magnitude e o trabalho envolvidos na elaboração e apresentação de um único romance, os paratextos inseridos se tornam indispensáveis, especialmente pela riqueza de detalhes utilizada em sua linguagem, estabelecendo um diálogo com o público.

Um dos motivos para o reconhecimento da qualidade editorial da Edição Dark deve-se ao extenso conteúdo organizado e apresentado por ela. Ainda que o livro esteja revestido com diversos acabamentos gráficos, que, certamente exerceriam seu efeito sedutor sobre o leitor, é o interior que garante a perpetuação da narrativa do vampiro mais conhecido do mundo, dessa vez, em sua versão integral e dispondo de aparatos que amparam as novas vítimas desse romance sombrio. A partir de agora, uma nova figura entra em cena e abre o caminho para uma maior compreensão e apreciação da obra: o autor dos paratextos.

Anteriormente, ao abordar a edição publicada pela editora Zahar, ficou evidente que o tom utilizado na apresentação era voltado ao aprofundamento dos temas tratados no livro, detalhando o contexto histórico, assim como as influências artísticas e filosóficas do período. Na edição elaborada pela DarkSide, a abordagem utilizada difere em grande parte da escolhida pelo especialista Alexandre Barbosa de Souza. O primeiro dos peritextos da edição, desconsiderando os elementos visuais que serão abordados posteriormente, é a apresentação escrita por Dacre Stoker, sobrinho-neto do autor Bram Stoker. Seu texto é curto e direto, distribuído em duas páginas, mas bem direcionado. Enquanto discute brevemente o legado do *best-seller*, acrescenta informações recentes resultantes de pesquisas sobre o romance, como expresso em:

Nas pesquisas para o nosso romance *Dracul*, J. D. Barker e eu observamos que a cópia original datilografada (a versão final de Bram, com suas correções feitas à mão) demonstra nada menos do que três ocasiões em que Bram riscou a lápis referências ao conto (STOKER, 2018. p. 12).

Posteriormente, o autor utiliza as novas pesquisas para legitimar a fama e o reconhecimento do livro, destacando as recentes revisões da opinião pública logo após o lançamento da obra.

A percepção equivocada de que *Drácula* não foi considerado um sucesso literário enquanto Bram estava vivo também foi recentemente corrigida. [...] A pesquisa de Browning levantou 87 resenhas, de 1897 a 1913, entre as quais setenta eram positivas, quatorze ambivalentes e apenas três negativas (STOKER, 2018, p. 20).

Dados numéricos e hipérboles são utilizadas para aproximar a linguagem do leitor, a exemplo da atitude enunciada em: “É com muito entusiasmo que reconheço as contribuições contidas nesta edição de *Drácula* – possivelmente a mais próxima, até hoje, do que Bram Stoker idealizou para seu romance”³³. Com essa declaração, carregada de um argumento de autoridade, não apenas pelo parentesco com o autor, mas também pelo reconhecimento de suas pesquisas em relação ao tema, a intenção é que o leitor prossiga com curiosidade até o final do livro para descobrir os diversos mistérios contidos no exemplar.

No texto seguinte, o tom utilizado para transmitir as informações é similar, buscando dialogar com o leitor ao longo da introdução, enquanto realiza a exposição de informações biográficas e literárias. Elaborado por Marcia Heloisa, assim como as notas, a tradução e o posfácio, a introdução oferece um panorama da história do vampiro. Tratando inicialmente de sua fama e suas origens incertas, passa imediatamente aos rumores sobre possíveis inspirações históricas na figura de Vlad Tepes, o que é, na visão da tradutora, uma informação incorreta³⁴. Além de contextualizar a vida de Stoker e comentar o enredo principal, Marcia Heloisa eleva o conteúdo de sua introdução ao explicar as tensões sociais presentes no romance.

Obcecados pela aniquilação do monstro, personagens até então convictos de sua siseudez moral e ética mentem, traem, invadem propriedade privada, subornam, violam túmulos, decapitam e matam. A ilusão de ordem sucumbe diante da força primitiva da natureza. O monstro que incita a transgressão cumpre sua função proverbial: revela o quão monstruosos nós também podemos ser.³⁵

³³ *Ibidem*.

³⁴ Após a apresentação da pesquisa à banca, com a participação do pós-doc. Oscar Nestarez e da prof. doutora Sandra Trabucco Valenzuela, foi ressaltado que essa informação ainda se encontra em discussão. No entanto, de acordo com as obras lidas por Stoker durante o planejamento do romance, é possível afirmar que a figura de Vlad Tepes, de fato, serviu de inspiração para o personagem.

³⁵ *Ibidem*, p. 17.

Com o trecho destacado, a diferença entre as edições mencionadas se torna ainda mais evidente. Mesmo que o texto da tradutora entregue pontos principais do enredo, além de oferecer interpretações que poderiam ocorrer ao leitor em um momento posterior à leitura, o objetivo dessa exposição é oferecer informações aprofundadas ao público, instigando-o a refletir sobre os assuntos mencionados. Apesar de o gênero romântico ser considerado por diversas vezes uma leitura de entretenimento, são as observações resultantes de pesquisas, como as mencionadas, os principais responsáveis por elevar a obra em riqueza de conteúdo, graças às complexas aproximações e interpretações possíveis em relação ao conteúdo utilizado como base.

Ainda em sua introdução, a pesquisadora discute temas como o eurocentrismo, os dilemas vitorianos, a figura do imigrante, os arquétipos de personagens e suas implicações sociais, anacronismos e acusações de sexismo em interpretações posteriores da obra. Por fim, chega à região da Transilvânia, cenário que ficou marcado pela mitologia criada em *Drácula* como o lar de seres sobrenaturais, e comenta os impactos da obra na percepção de toda uma região e sua cultura. O encerramento do paratexto ocorre com alguns comentários sobre a própria edição e os chamados “conteúdos extras” que, em suas palavras, busca “aproximar o autor ainda mais dos leitores”, além de acrescentar uma mensagem pessoal da autora, com a qual se dirige ao leitor e “o desafia” a entregar-se ao romance, reforçando o apelo da linha editorial e sua “paixão pelo sobrenatural” e “corações *dark*”.

Após o encerramento do romance e da primeira seção de materiais extras, o posfácio, também de Marcia Heloisa, carrega o título “Lições ocultas e mistérios revelados: decodificando *Drácula* com Bram Stoker”. Ainda mais do que nos peritextos já mencionados, esse elemento da estrutura busca um início ainda mais pessoal, dessa vez enfatizando a experiência da pesquisadora durante seus estudos para elaborar a edição, que faz alguns relatos e descrições de suas experiências “em companhia de Stoker”.

[...] tudo ao meu redor existe graças à cabeça prodigiosa desse irlandês que hoje, na intimidade, chamo apenas de Bram — mágico titereiro que transformou palavras inanimadas em ilusão de realidade. Quanto mais *Drácula* se assentava em mim enquanto ramo de pesquisa, rota de viagem e *raison d'être*, maior minha interlocução com Stoker (STOKER 2018. p. 464).

No posfácio, como descreve Genette em *Paratextos editoriais*, o leitor encontra uma leitura “mais lógica e pertinente” do que no prefácio. Na estrutura prefacial, o autor se dirige a um público que ainda precisa ser conquistado, retido, cativado, ou seja, ainda um leitor em

potencial (GENETTE, 2009. p. 212). O posfácio, de outro modo, assume que o leitor concluiu a leitura. Genette também indica duas possíveis funções do posfácio, “curativa ou corretiva”; no entanto, nenhuma das duas é o suficiente para explicar o trabalho elaborado na Edição Dark.

Ao longo do peritexto, Marcia Heloisa oferece “chaves para a solução de mistérios que rondam a gênese, a escrita e a publicação de *Drácula*, desde as anotações precursoras de seu autor até o lançamento oficial da icônica ‘edição amarela’”. Através dos dados sobre o percurso editorial do livro, o leitor toma conhecimento de informações que não são amplamente divulgadas, a exemplo da estreia do romance no teatro e da própria relação de Stoker com o mundo das artes dramáticas. Posteriormente, a narrativa do único exemplar original do autor, ainda com o título *The un-dead*, é feita, conferindo um tom de curiosidade à história do livro, sendo imediatamente seguida por um detalhamento das edições.

De forma geral, dificilmente um leitor comum, por mais dedicado às histórias de horror que seja, tomaria conhecimento de informações editoriais de forma consciente. Se as estruturas que compõem o livro em sua materialidade são deliberadamente ignoradas, como acontece com diversas páginas pré-textuais, a trajetória de publicação que culminou na edição ora analisada muitas vezes não atinge o leitor. Entretanto, a proposta editorial da DarkSide Books para tal edição concentra seus esforços nesse elemento em específico, optando por valorizar a história editorial e, inclusive, torná-la um dos motivos para que o livro seja considerado uma “edição de luxo”.

Com o levantamento realizado sobre as edições históricas e a descrição de dados como a tiragem da edição original, o leitor poderia, de certa forma, se tornar um “especialista” nas publicações de *Drácula*, familiarizando-se com as minúcias da Edição Amarela, as críticas elaboradas (e disponibilizadas no volume), as alterações profundas que ocorreram durante a elaboração de edições internacionais, e, de forma especial, ainda consultar as notas elaboradas por Stoker durante o processo de escrita, conhecendo as alterações em personagens e enredos possíveis para o romance que acaba de ser lido. Em seguida, o posfácio, que não se encerra brevemente, levanta diversos antecedentes vampíricos do romance, como os mencionados no primeiro capítulo deste trabalho, além de obras que compartilham dos elementos “goticizantes” e monstruosos, tais quais *Frankenstein* e *O retrato de Dorian Gray*.

Por fim, a última seção oferece um panorama da figura literária do vampiro, que foi sendo construída e adaptada com o passar dos anos, a gosto do autor e do período literário em que se encontrava. Relata os primeiros registros literários encontrados em Goethe e Coleridge, passando por Polidori e sua versão sedutora, Le Fanu e sua mulher transgressora, até alcançar

o vampiro de Stoker. Mais adiante, o texto referencia figuras do fim do século XX e início do século XXI, como o fenômeno da cultura *pop*, a saga Crepúsculo. Em suas observações finais, o panorama da figura vampírica é o seguinte:

Da fantasmagórica Geraldine, com seus olhos de serpente ao galã asséptico, a literatura vampírica fez longa e improvável jornada. A criatura folclórica saiu do caixão descerebrada e faminta, uma figura quase indistinta do zumbi e, conduzida por poetas e romancistas, fez sua estreia na literatura de língua inglesa em trajes de gala. O vampiro tornou-se culto, dândi, aristocrata. Por vezes assumiu uma forma feminina voraz, drenando donzelas em castelos no Leste Europeu. [...] A onipresença do conde de vez em quando parece ameaçada, mas ele sempre retorna, triunfante. Afinal, vampiros são imortais, mas apenas Drácula é eterno (Drácula, 2018. p. 481).

O posfácio é encerrado com essa declaração, logo após retomar os caminhos literários e cinematográficos percorridos pelo romance. Mas, de forma curiosa, na seção seguinte, uma sequência de 13 páginas é dedicada às adaptações cinematográficas, em suas mais diversas formas e alterações. Nessa unidade, a atenção está voltada para aspectos curiosos que levaram às produções, desde inspirações no teatro até a seleção de atores que não foram a primeira escolha para o papel, como Béla Lugosi. As diversas mudanças entre livro e filmes também são extensamente pontuadas, com destaque para frases que foram imortalizadas ao longo dos anos e decisões narrativas peculiares, principalmente no desenvolvimento de sequências curiosas, além do baixo orçamento de franquias tão conhecidas. Não há esclarecimentos sobre o pertencimento dessa seção ao posfácio, ou se é apenas uma unidade isolada.

3.6 Análise do projeto gráfico.

A Edição Dark apresenta diversos destaques e elementos gráficos trabalhados de forma a oferecer uma experiência de leitura única e estimulante. Seguindo a proposta editorial pela qual a “editora da caveira” é conhecida, essa edição recebeu um acabamento em capa dura e impressão colorida, de tipo 4x4 (uso de cores CMYK na capa e no verso), sendo o preto a cor dominante nas capas, enquanto o interior é preenchido por destaques na cor preta e vermelha, com elementos vazados, utilizando o fundo branco como destaque.

Ao levar em consideração os elementos que compõem o projeto gráfico e editorial do livro, pode-se perceber também o papel do *design*, como explica Emanuel Araújo, que leva em conta tanto questões técnicas quanto a função estética dos elementos envolvidos, “fazendo da união entre texto e imagem uma fonte adicional de informação e expressão”. Dessa forma,

os elementos gráficos reforçam e acrescentam informações durante o processo de leitura, acrescentando à experiência e aumentando a complexidade do livro como um todo.

3.6.1 Capas e acabamentos gráficos.

A primeira capa, com a qual o leitor entra em contato direto, é um dos principais paratextos direcionados ao público, devido à sua capacidade de conquistar a atenção do leitor. Como fica registrado por Marta Passos e Jéssica M. Andrade:

As capas não têm somente a função de preservar o miolo do livro. Elas possuem o importante papel de despertar o interesse do leitor e estimular a leitura, podendo antecipar ou continuar, visual e verbalmente, a narrativa contada.³⁶

Na edição da DarkSide Books, a primeira capa exibe um fundo preto com detalhes em dourado, além de simular marcas de desgaste com linhas brancas. Essa primeira capa opta por não exibir texto escrito, utilizando a iconografia para se comunicar com o público e invocar o imaginário consolidado por Stoker, com seu vampiro que é capaz de alterar sua forma física. Exibido de forma centralizada e com linhas claras e nítidas, há um morcego em acabamento de tipo *hot-stamping*³⁷. A respeito da intenção visual da primeira capa, pode-se interpretar que as linhas douradas, dispostas de forma a criar um retângulo, remeteriam ao simbolismo de um caixão ou uma tumba, invocando a ideia do vampiro, que é, essencialmente, um morto-vivo.

³⁶ *Ibidem*, p. 75.

³⁷ Tipo de impressão que cria o efeito de escrita metalizada, em que objetos são pressionados por uma chapa quente (LEOCÁDIO, 2018).

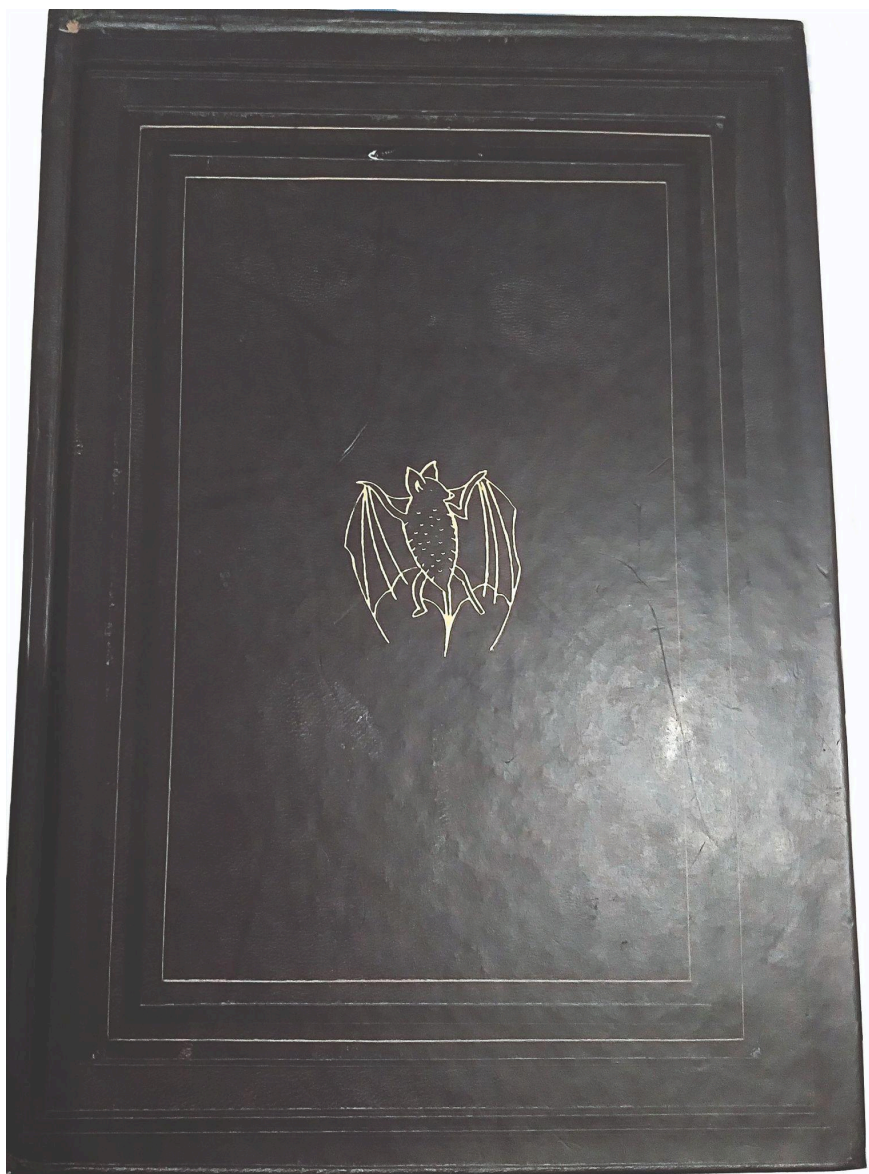


Figura 3.4 Primeira capa da Edição Dark.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

Em seguida, os elementos presentes na lombada e na quarta capa acabam por repetir o padrão estabelecido pela primeira capa. Ambas carregam a mesma cor, escrita e iconográfica com acabamento em *hot-stamping*. No entanto, dessa vez as informações disponíveis são diferentes. Na própria lombada é possível identificar o nome do autor, Bram Stoker e o título do livro, assim como a logomarca da editora, a caveira. Essa decisão poderia remeter a uma prática antiga da editoração, já que Genette destaca a presença do nome do autor na lombada em livros do início do século XIX (GENETTE, 2009. p. 27). Em relação ao título, um leitor familiarizado com um repertório de cultura *pop* poderia facilmente estabelecer a relação entre a ilustração do morcego e o vampiro que inspirou diversas adaptações, ainda que fosse apenas

uma hipótese sem confirmação. Dessa forma, a lombada pode servir como um recurso para esclarecer e satisfazer a curiosidade do leitor, assim como a logomarca informa a editora que realizou a produção, para que o público identifique facilmente as características mais desejáveis e familiares desse trabalho editorial. Novamente, Genette afirma que “a simples escolha do papel de capa pode indicar por si só, e com muito vigor, um tipo de livro”³⁸, reforçando a ideia de que essas escolhas editoriais, se bem executadas, garantem imediatamente a identificação da linha proposta pela editora, como é o caso da DarkSide Books, que é muito reconhecida por sua identidade visual própria.

A quarta capa apresenta o título de forma clara, dessa vez inserindo de forma textual o nome da editora, com sua fonte característica. Para Genette, a quarta capa é considerada uma posição estratégica, pois pode conter diferentes elementos, como um *release*, citações da imprensa ou “apreciações elogiosas”, uma publicidade paga, o código de barras, entre outros elementos. Na edição analisada, apenas o código de barras é selecionado para integrar o espaço com o título da obra e da editora, evitando o acúmulo de informações.

Em adendo, a edição dispõe de uma pintura trilateral, em cor dourada, mantendo o padrão de cores utilizado em suas capas. Esse corte apresenta uma característica especial, já que disfarça o uso da sangria utilizada internamente no livro. Diversas páginas do miolo utilizam cores como preto e vermelho para destacar certos elementos, ou simplesmente para que as ilustrações possam ser exibidas de forma central, fazendo com que a marca do corpo possa ser visto enquanto as folhas são passadas, mas não por um observador que ainda não abriu o livro.

³⁸ *Ibidem*, p. 28.

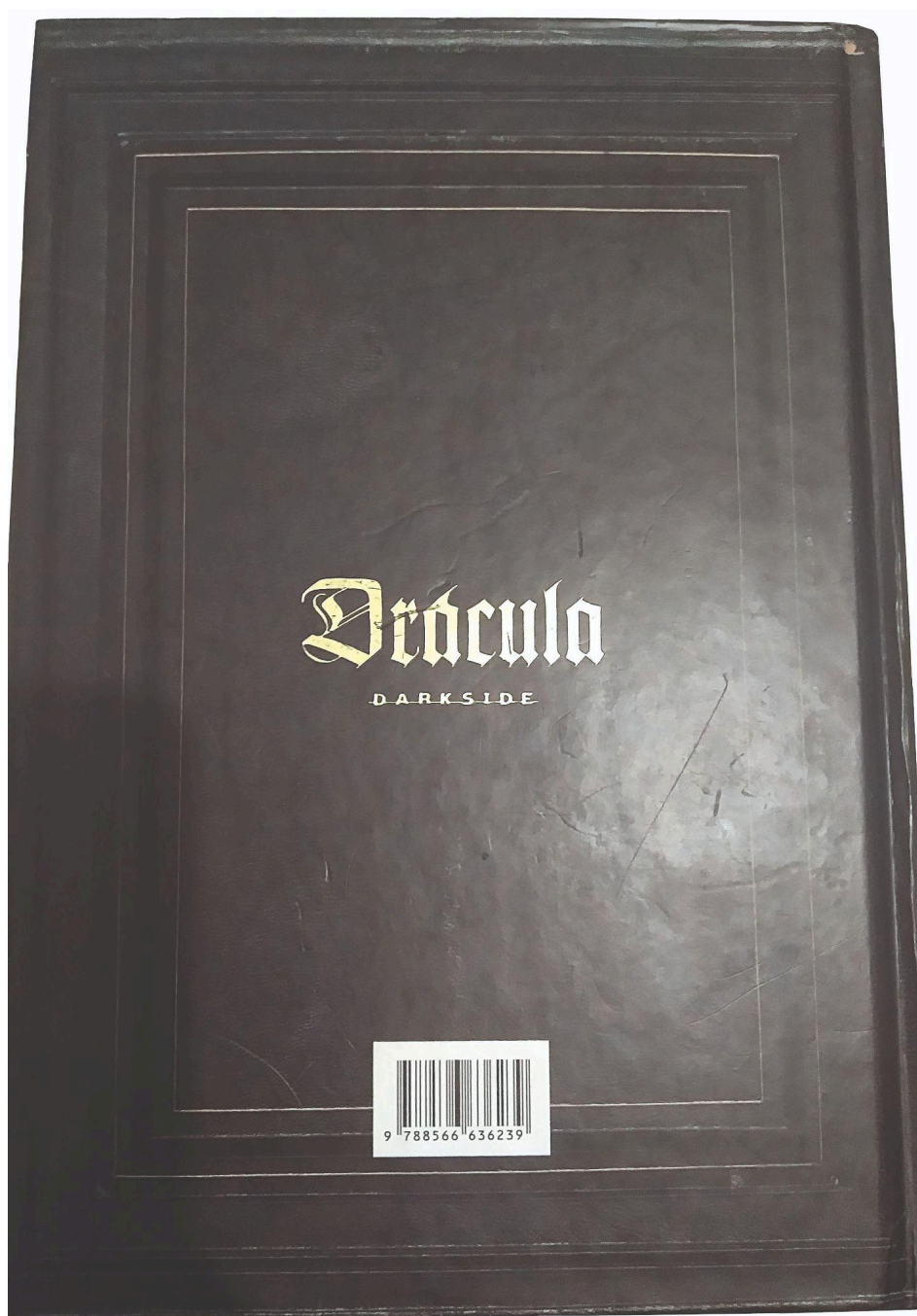


Figura 3.5 Quarta capa da Edição Dark.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).



Figura 3.6 Lombada da Edição Dark.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

3.6.2 Elementos pré-textuais

No interior do livro, os paratextos ocupam uma parte extensa, reforçando o trabalho meticuloso realizado para desenvolver páginas que poderiam acabar passando despercebidas por um leitor menos atento. Entretanto, quando o projeto editorial é construído com realces gráficos rebuscados, utilizando de tipografias elaboradas e combinações de cores, essas estruturas imediatamente se tornam elementos de destaque, podendo até mesmo despertar certa admiração. A sequência de páginas inicia-se pelas chamadas folhas de guarda, que começam sua decoração no verso da primeira capa, exibindo as iniciais de Stoker na cor dourada, sobre um fundo preto. Essa decoração cria a ideia de uma abertura de página dupla, o que se repete ao final do livro. A tipografia também é um elemento importante nessa composição, visto que se repetirá durante as aberturas de capítulos: as iniciais destacam a letra “B”, com a letra “S” em um tamanho menor e em altura inferior, ambas estilizadas em um estilo que parece simular os caracteres góticos e suas formas elaboradas. As páginas seguintes podem ser organizadas no quadro a seguir;

<i>Paratexto</i>	<i>Elementos que apresenta</i>	<i>Nº de página</i>
Folha de guarda	Apresenta as iniciais do autor, página colorida com fundo preto e letras douradas.	Não numerada ³⁹
Verso da folha de guarda	Branco.	Não numerada
Olho	Logo da editora, uma caveira em branco, sobre o fundo preto.	1
Abertura estilizada	Uma abertura de página dupla, com fundo vermelho. Nela são expostas o título do livro e o nome do autor. A tipografia simula a escrita manual no nome do autor,	2-3

³⁹ De acordo com o sumário presente no livro, essas páginas não contam para a numeração oficial.

	que é destacado na cor preta. O título utiliza o fundo vazado em branco, com “respingos” de cor vermelha, simulando gotas de sangue.	
<i>Copyright</i> (página de créditos)	Página de créditos impressa em uma folha preta, com letras brancas. O nome da coleção “Medo Clássico” é destacado em vermelho.	4
Frontispício	Folha contendo o nome do autor, título do livro, nome da editora e dos responsáveis pela apresentação, tradução, introdução, notas e prefácio. O título do livro é destacado em vermelho. O nome do autor está destacado com uma fonte de corpo maior, enquanto os outros nomes são destacados em vermelho. Ao centro, há uma ilustração de um morcego.	5
Arte	Ilustração representando Vlad Tepes, figura histórica que foi associada como uma inspiração para o personagem Drácula durante anos. A ilustração é composta de linhas pretas, em um fundo vermelho.	6
Falso olho? Falso rosto?	Folha com o nome do autor, título da obra e editora. A fonte utilizada replica a abertura das páginas 2-3,	7

	<p>com a mesma fonte estilizada. Alguns elementos iconográficos estão presentes, como as iniciais do autor, uma lua e uma estrela (também presentes na lombada) e a logomarca da editora, uma caveira. Todos os ícones aparecem impressos em uma cor preta, sobre a página vermelha.</p>	
Sumário	<p>Sumário com o título do livro em destaque, com letras brancas e “respingos” de sangue. O nome da coleção aparece abaixo, seguido do título “Sumário” em branco e os títulos dos capítulos. A numeração dos capítulos aparece em números romanos e impressos na cor preta. A página é vermelha, com grafismos enfeitando o topo e o rodapé da página.</p>	8- 9
Quadro de Stoker	<p>Quadro do autor, Bram Stoker, envolto por uma moldura decorada, possivelmente simulando um espelho ou um relicário. A página de fundo é vermelha, como as anteriores.</p>	10

Tabela 3.2 Lista de pré-textuais da Edição Dark.



Figura 3.7 Folhas de guarda.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

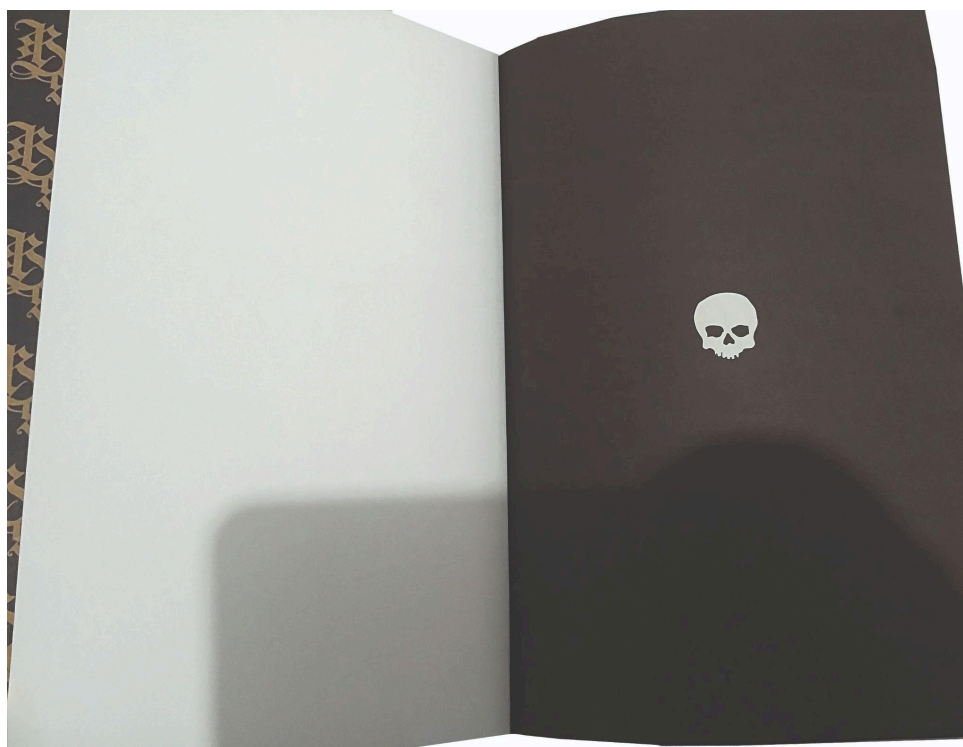


Figura 3.8 Verso da guarda e olho.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

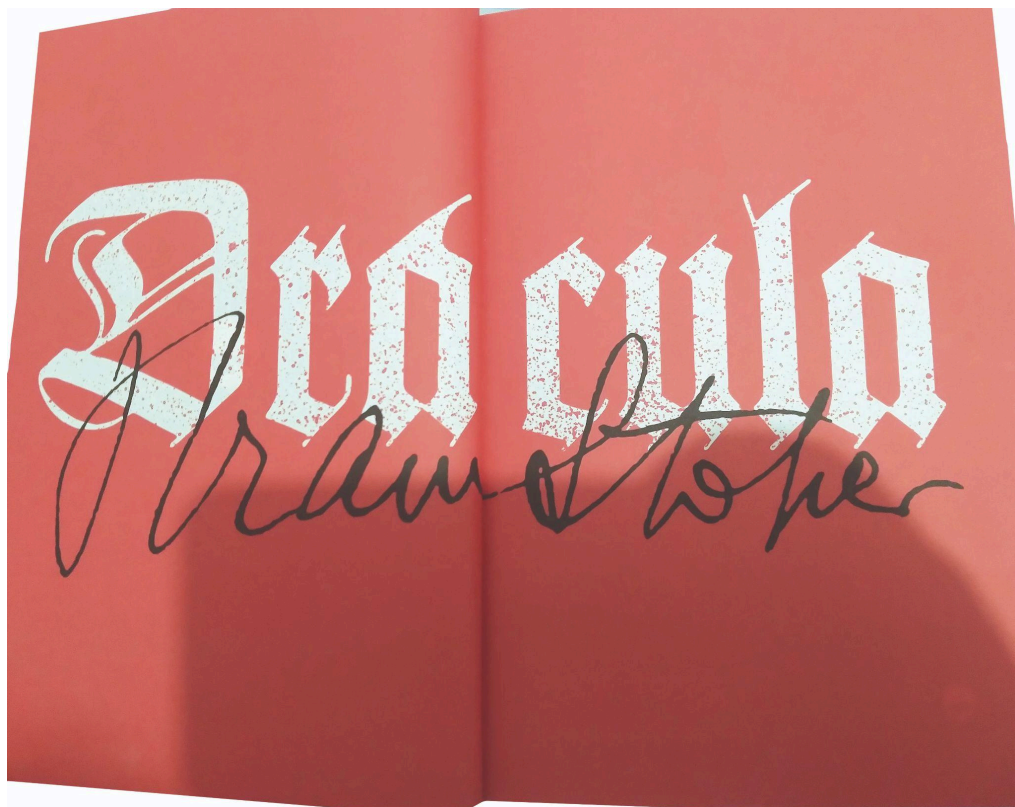


Figura 3.9 Abertura de página dupla estilizada.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

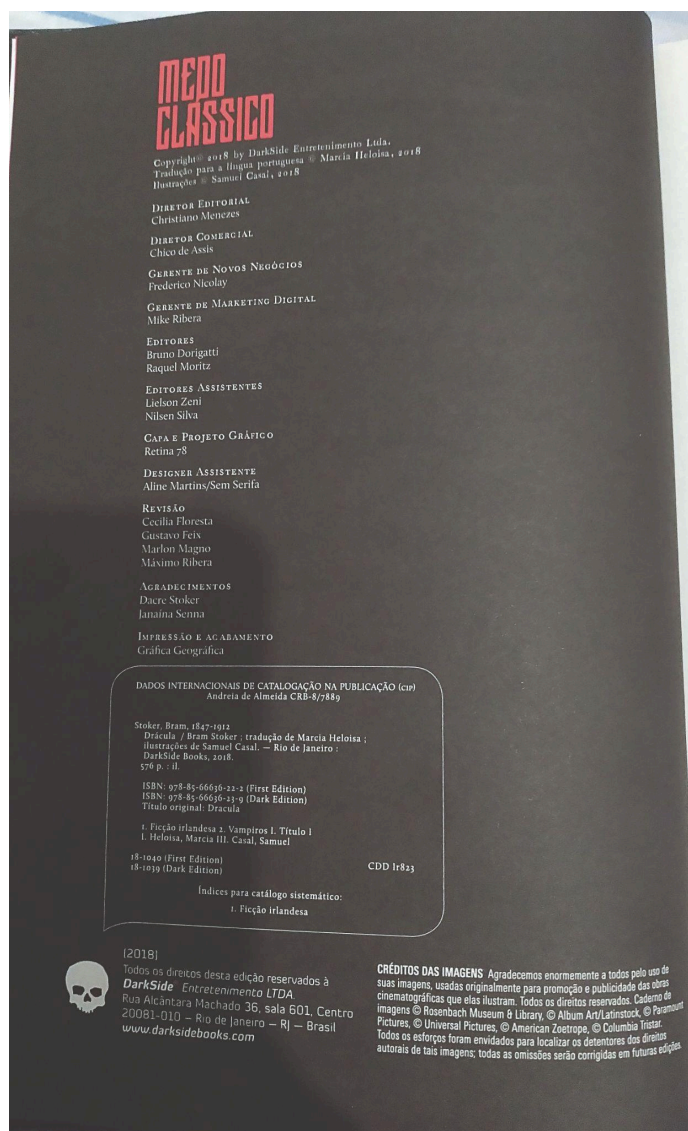


Figura 3.10 Folha de créditos (copyright).

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

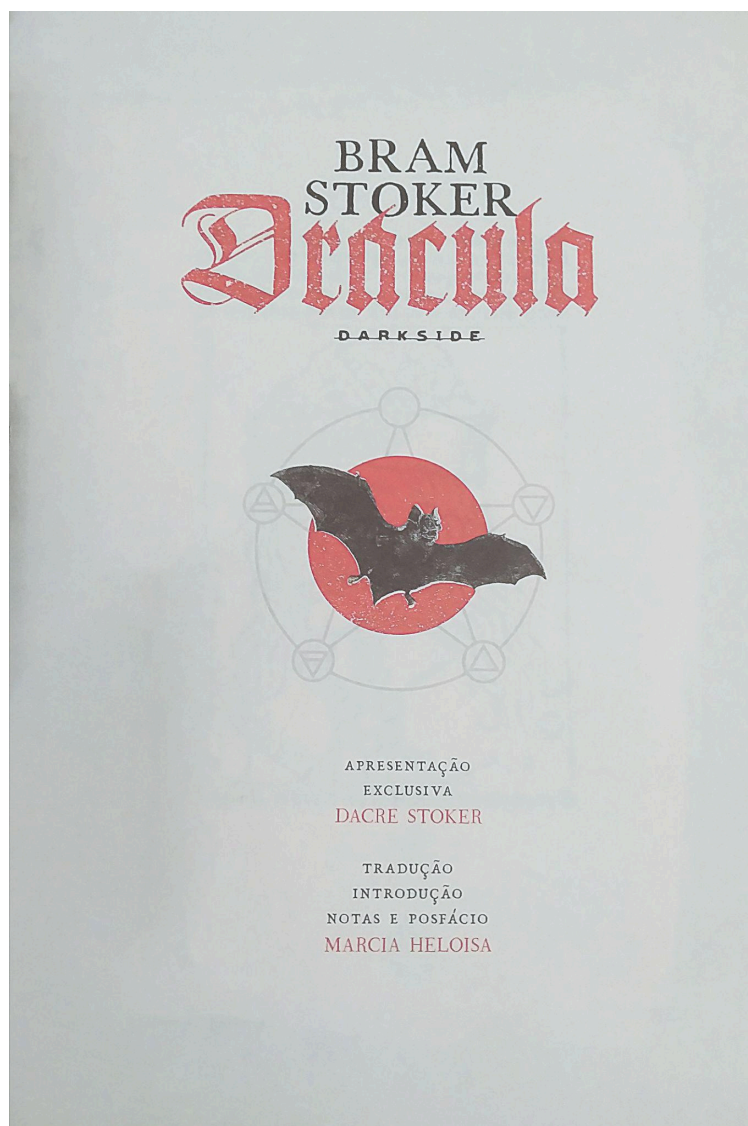


Figura 3.11 Folha de rosto.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal)

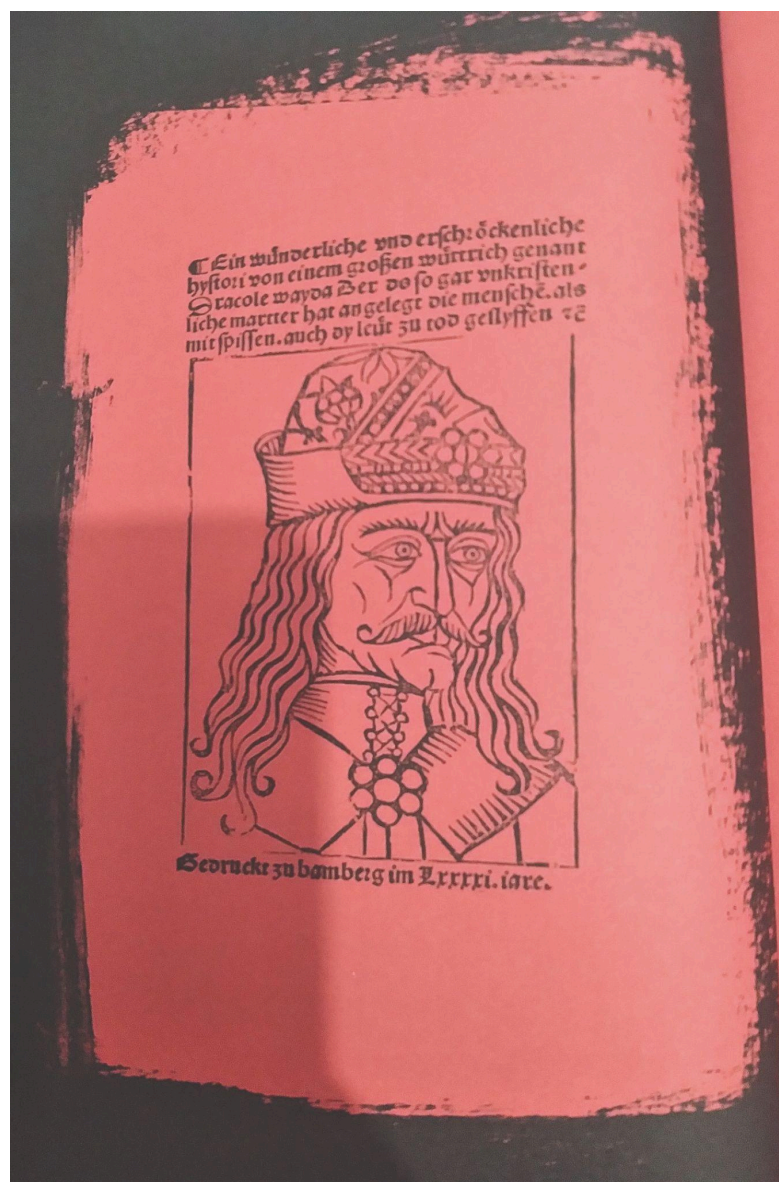


Figura 3.12 Arte de Vlad Tepes.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal)

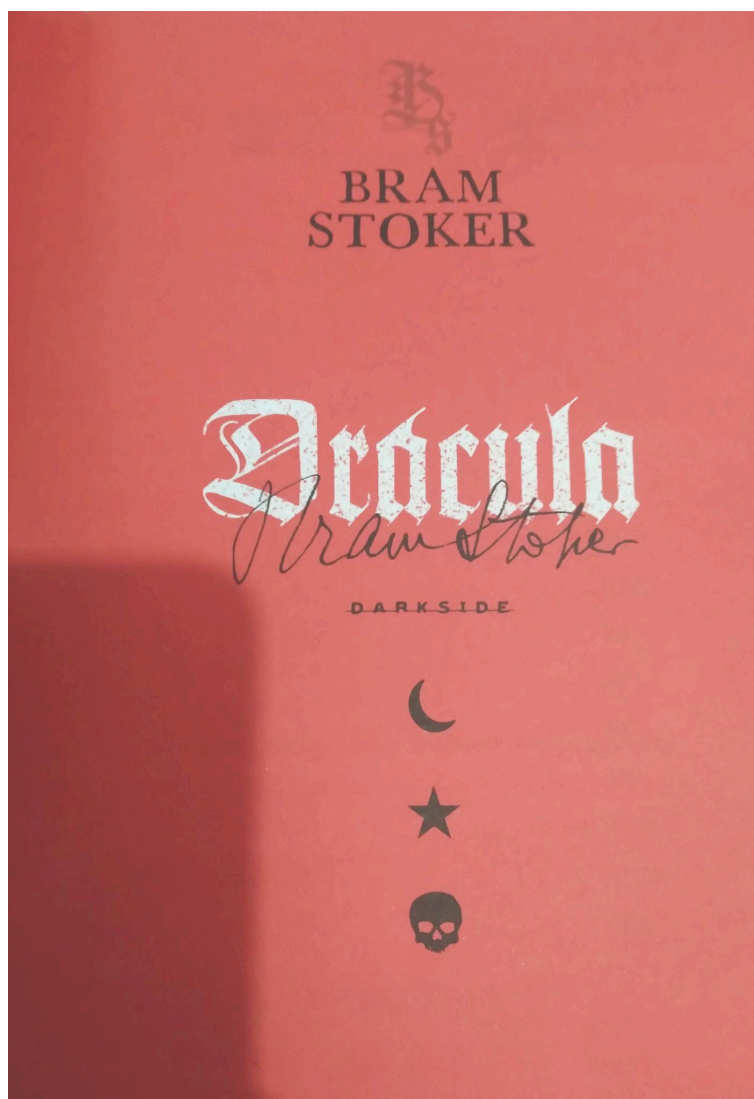



Figura 3.13 Falsa folha de rosto.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).



Drácula
MEDO CLÁSSICO

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, POR DAGRE STOKER.....pg.011
INTRODUÇÃO DARKSIDE® BOOKS.....pg.015

CAP. I { DIÁRIO DE JONATHAN HARKERpg.031
Taquiografado

CAP. II { DIÁRIO DE JONATHAN HARKER (cont.)pg.046

CAP. III { DIÁRIO DE JONATHAN HARKER (cont.)pg.058

CAP. IV { DIÁRIO DE JONATHAN HARKER (cont.)pg.072

CAP. V { CARTA DA SRTA. MINA MURRAYpg.086
para a srta. LUCY WESTENRA

CAP. VI { DIÁRIO DE MINA MURRAYpg.095

CAP. VII { RECORTE DO DAILYGRAPH,pg.109
8 DE AGOSTO

CAP. VIII { DIÁRIO DE MINA MURRAYpg.123

CAP. IX { CARTA DE MINA HARKER parapg.140
LUCY WESTENRA

CAP. X { CARTA DO DR. SEWARD para opg.158
ILMO. ARTHUR HOLMWOOD

CAP. XI { DIÁRIO DE LUCY WESTENRApg.172

CAP. XII { DIÁRIO DO DR. SEWARDpg.184

CAP. XIII { DIÁRIO DO DR. SEWARD (cont.)pg.203

CAP. XIV { DIÁRIO DE MINA HARKERpg.217

CAP. XV { DIÁRIO DO DR. SEWARD (cont.)pg.232





Figura 3.14 Sumário em página par.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).



SUMÁRIO

XVI	{	DIÁRIO DO DR. SEWARD (cont.)	pg. 247
XVII	{	DIÁRIO DO DR. SEWARD (cont.)	pg. 257
XVIII	{	DIÁRIO DO DR. SEWARD	pg. 271
XIX	{	DIÁRIO DE JONATHAN HARKER	pg. 286
XX	{	DIÁRIO DE JONATHAN HARKER	pg. 300
XXI	{	DIÁRIO DO DR. SEWARD	pg. 314
XXII	{	DIÁRIO DE JONATHAN HARKER	pg. 327
XXIII	{	DIÁRIO DO DR. SEWARD	pg. 338
XXIV	{	REGISTRO DO DR. VAN HELSING no fonógrafo do DR. SEWARD	pg. 352
XXV	{	DIÁRIO DO DR. SEWARD	pg. 366
XXVI	{	DIÁRIO DO DR. SEWARD	pg. 381
XXVII	{	DIÁRIO DE MINA HARKER	pg. 399

CONTO "O HÓSPEDE DE DRÁCULA"	pg. 421
RESENHAS, ENTREVISTA & CARTAS	pg. 437
POSFÁCIO DECODIFICANDO DRÁCULA	pg. 463
A SOMBRA DO VAMPIRO	pg. 483
VAMPIRO, ENCICLOPÉDIA BRITANNICA, 1888	pg. 501
GALERIA SANGRENTO	
ORIGINAIS E PERSONIFICAÇÕES	pg. 507
"O VAMPIRO", DE CHARLES BAUDELAIRE	pg. 572

Figura 3.15 Sumário em página ímpar.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

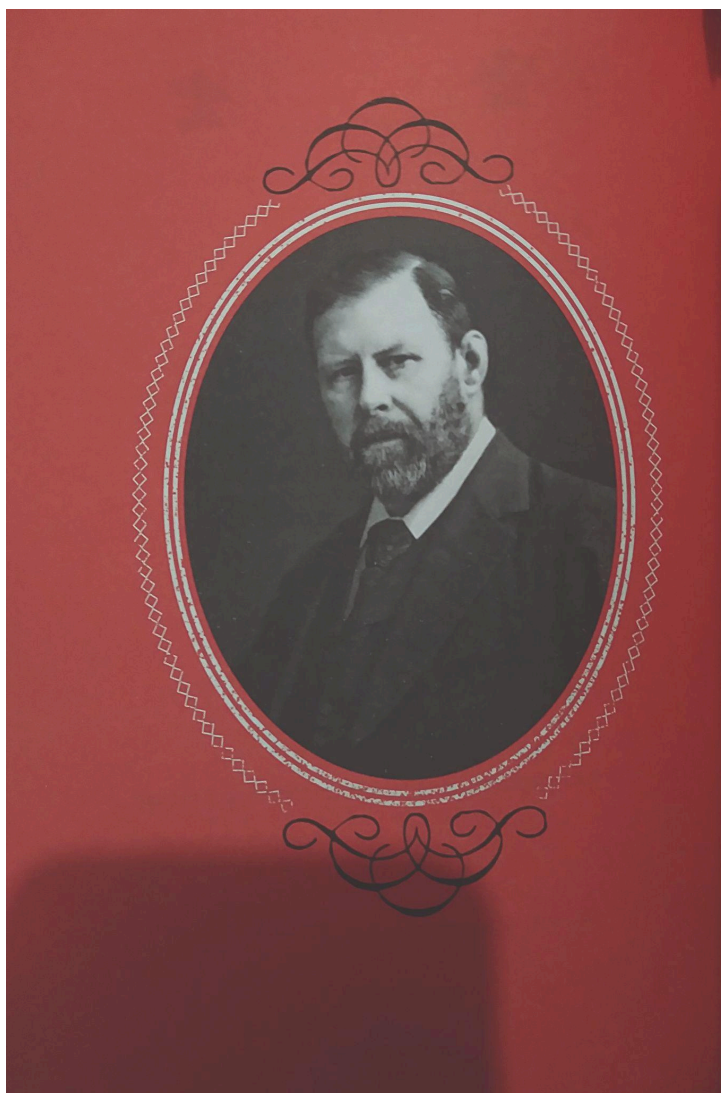


Figura 3.16. Retrato de Bram Stoker.
Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

Observando o padrão estabelecido pelas páginas pré-textuais da Edição Dark, identificar repetições que constroem um padrão editorial ao longo do livro se torna uma tarefa simples. Como mencionado, existem páginas em que os adereços e as ilustrações passam a ocupar destaque maior, com alguma necessidade de adaptação do projeto, mas que ainda é capaz de manter a coesão interna. A apresentação do livro, diferentemente dos elementos-padrão utilizados até a página 9, oferece um cabeçalho contando com o título da obra e o nome da coleção, a última com destaque em versalete.

Nessa página, a diferença está justamente nas hierarquias estabelecidas entre os títulos e subtítulos, buscando guiar o olhar do leitor em relação aos itens de maior importância. Nota-se que os elementos mais destacados pela cor vermelha são: o título da obra, o nome do autor da apresentação (um descendente de Bram Stoker), e a letra capitular que inicia o texto,

decorada com elementos que remetem à uma tipografia gótica. Outros subtítulos como “Berço de sangue”, o título dado à apresentação, são destacados por estilos de caracteres não tão chamativos, o primeiro grafado em caixa-alta e baixa, separado do restante do texto por grafismos, e o segundo em caixa-alta, com grande espaçamento entre as letras. Outra mudança expressiva em relação ao projeto ocorre na página 14, onde há uma definição do termo “sangue”. A entrada simula um verbete de dicionário, com uma página de fundo vermelha e letras vazadas, fazendo com que o branco acrescente contraste ao longo do texto. Essa é, na verdade, a última das páginas pré-textuais a apresentar uma mudança tão expressiva.

As páginas seguintes, que dão início à introdução, concentram-se nas hierarquias estabelecidas: cabeçalho com título da obra e da coleção, com o título *Drácula*, em vermelho. Título da introdução em destaque, novamente em vermelho, assim como a chamada “introdução” grafada em caixa-alta, uso de grafismos e capitular decorada iniciando o texto. Aqui o leitor encontra também a divisão da caixa de texto em duas colunas, outro padrão que será retomado nas pós-textuais, além da fonte que será usada em todo o texto do romance, simulando a estética de uma máquina de escrever. Os números das páginas estão localizados no topo da página, destacados pela cor. Pela primeira vez as notas de rodapé são inseridas, com seu texto alinhado à esquerda.

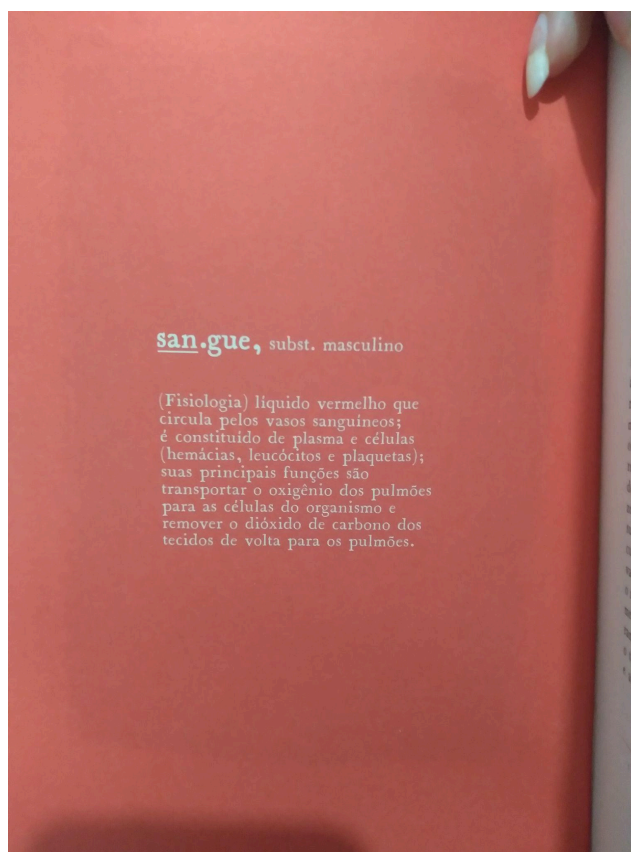


Figura 3.17 Verbetes.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

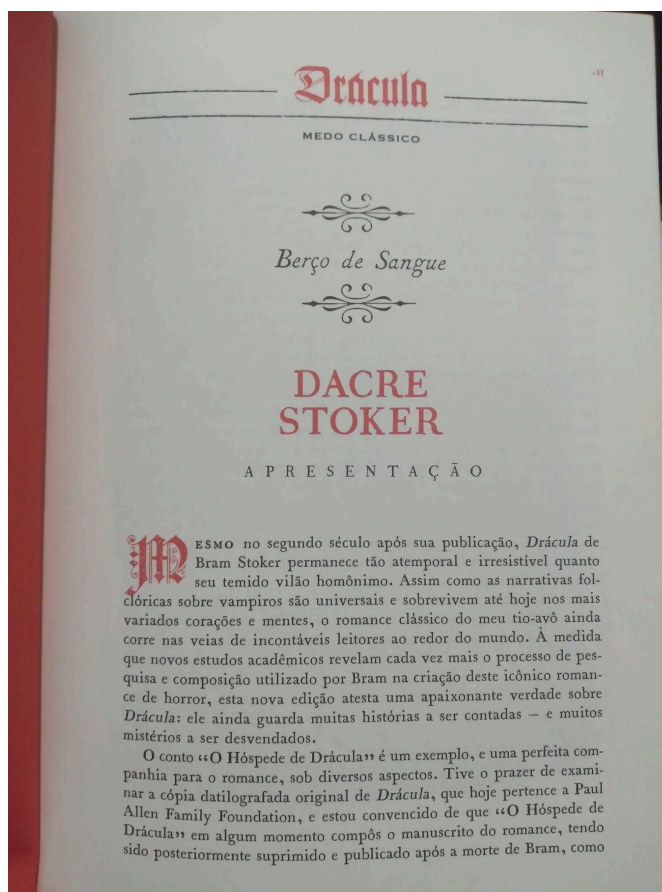


Figura 3.18 Apresentação.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

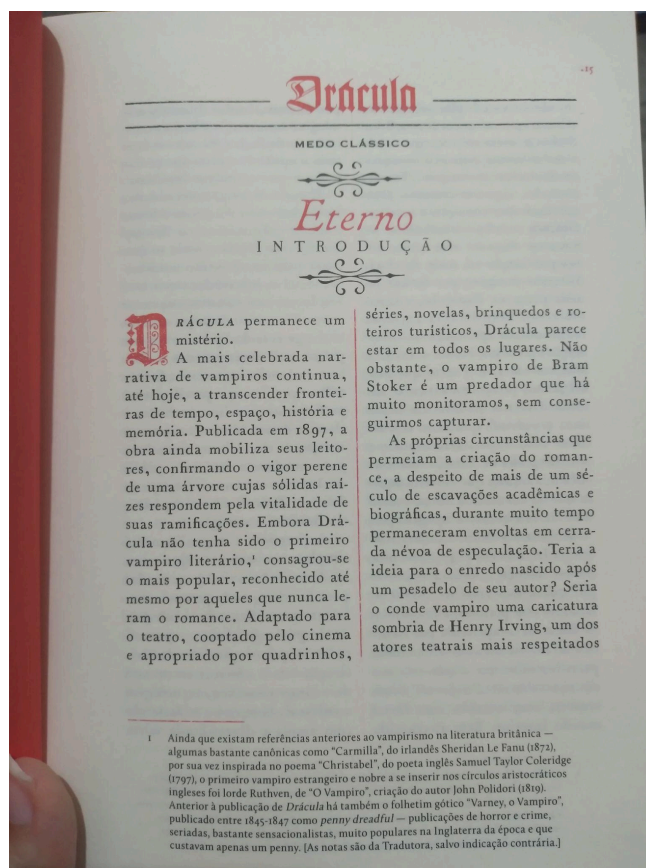


Figura 3.19 Introdução.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

Ao atingir o início do romance, o livro já apresentou diferentes ícones, cores e hierarquias tipográficas, permitindo que a estética proposta fosse assimilada e, de certa forma, preparasse o leitor para elementos que continuariam a ser utilizados ao longo da narrativa. O romance escrito por Bram Stoker utiliza um modelo de narrativa contada através de documentos, ou seja, toda a história é narrada através de registros posteriores, que teriam sido feitos por seus protagonistas. Para não confundir o leitor ou realizar uma composição excessivamente elaborada ao longo do livro, o que poderia resultar em uma leitura muito cansativa, os editores optaram por destacar poucos elementos textuais.

Nas aberturas de capítulos, o livro anuncia seu narrador, o personagem responsável pelo registro. Essas aberturas estão sempre localizadas na página ímpar, seguindo o sentido de leitura tradicional (da esquerda para a direita), contando com um cabeçalho que indica: a numeração do capítulo, o formato de registro (carta, diário, jornal etc.), o personagem responsável por sua redação e a data e o local do evento. Dentre esses itens, o destaque de maior peso é sempre relacionado à forma de registro e ao personagem, que tem seu título composto em uma tipografia de corpo maior, caixa-alta e baixa e com um estilo que remete à

letra de escrita manual. A data e o local aparecem em seguida, destacados em vermelho, seguidos pela repetitiva assinatura de Bram Stoker, com as iniciais no mesmo estilo mencionado em momentos anteriores. Assim como nas pré-textuais, uma letra capitular com diversos adereços inicia o texto principal. A partir desse momento, as divisões somente ocorrem na mudança de datas entre os *registros*, em que o espaçamento é utilizado para destacar a mudança, assim como a inserção do texto entre duas linhas vermelhas.

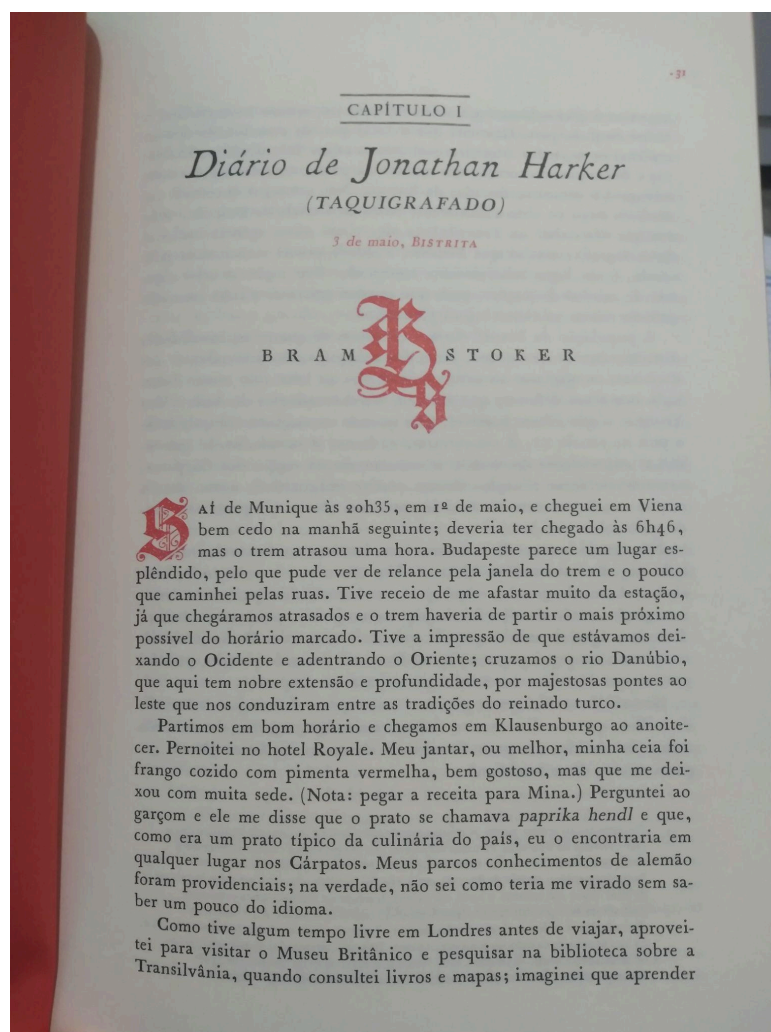


Figura 3.20 Abertura de capítulo do romance.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

3.6.3 As Ilustrações

Apesar de não utilizar diversos recursos artísticos para destacar os diferentes formatos literários utilizados ao longo da narrativa, a Edição Dark não sofre perdas em relação ao trabalho gráfico. Outras páginas ao longo do romance receberam maior atenção, especialmente em relação às ilustrações, que, se por vezes podem parecer confusas e

sombrias, em outras capturam com nitidez a intensidade do terror que o vampiro provoca ao longo da história. Algumas ilustrações foram elaboradas especialmente para acompanhar momentos da narrativa, enquanto outras são inseridas em momentos esporádicos, complementando a atmosfera clássica, sombria e até mesmo científica que o período vitoriano permite *explorar*.



Figura 3.21 Ilustração do miolo.

Fonte: Dark Edition, ilustração de Samuel Casal.



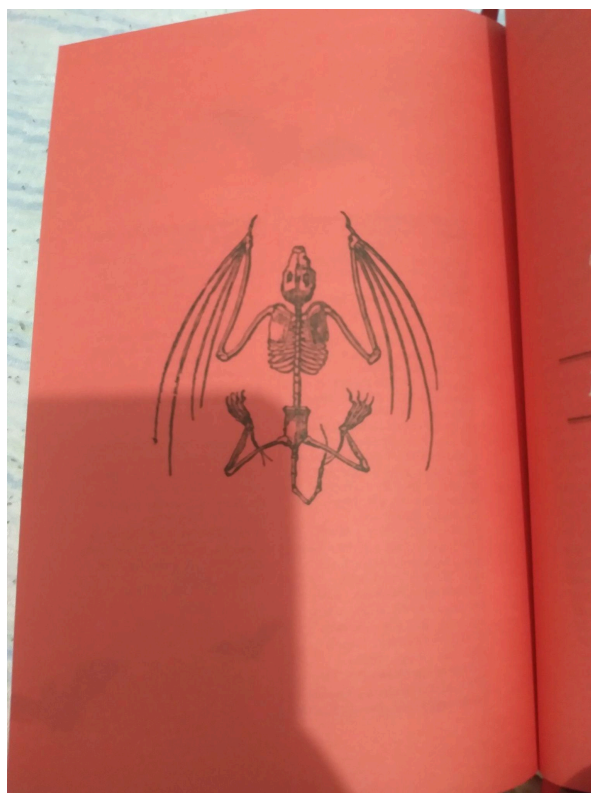
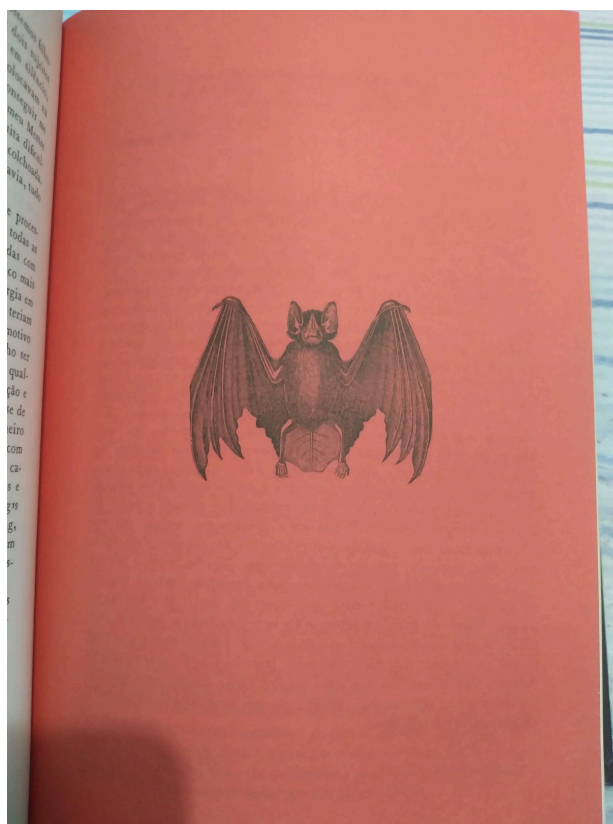
Figura 3.22 Ilustração em página dupla.

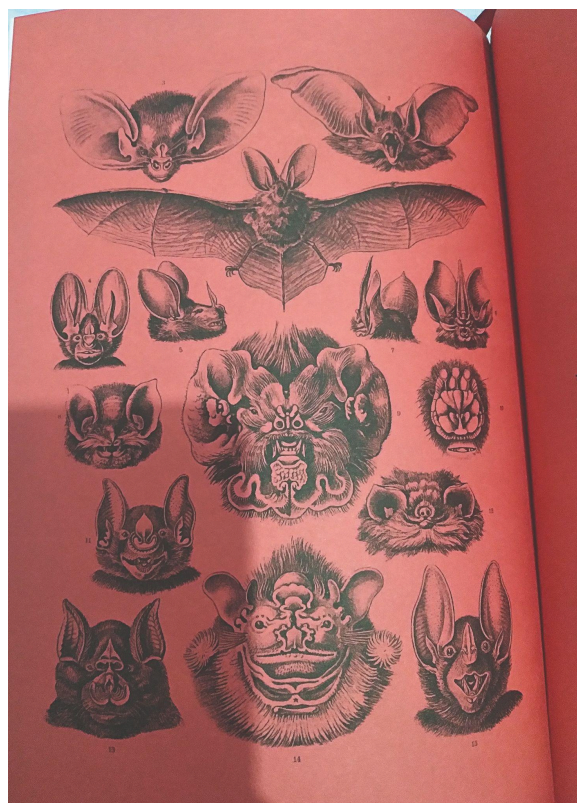
Fonte: Dark Edition, ilustração de Samuel Casal.

De forma especial, a figura do morcego recebe inúmeras interpretações, com ilustrações de Samuel Casal, aparecendo de corpo inteiro na transição entre os paratextos e a história, mas também nas transições entre os próprios registros dos personagens, quando ocorrem mudanças entre os narradores, a exemplo da página 197. O morcego parece ser a melhor escolha para representar os poderes sobrenaturais do conde Drácula, já que, apesar de também se transformar em lobo, essa forma foi a mais preservada em adaptações e referências que circularam pela mídia. Outra informação que acrescenta ao caráter sombrio da criatura são seus hábitos noturnos, que dialogam com os do vampiro, além da existência dos morcegos hematófagos, que se alimentam de sangue.

Esse mesmo animal, presente também na capa, aparece novamente após o encerramento do romance, dessa vez em uma interpretação mais científica, com a representação de seu esqueleto (o que pode ser entendido como uma relação entre a morte de Drácula e o fim do livro). Depois, aparece antes da inserção do conto “O hóspede de Drácula” e após seu encerramento, em uma cor vermelha sobre a página preta. Mais à frente, em uma das páginas mais interessantes, 15 tipos de morcegos estão desenhados, na página dupla que inicia a disposição de materiais extras da edição. Essa arte é especialmente impressionante devido à quantidade de detalhes empregados, adicionando novamente o realismo do animal em contraste com o tom dramático e misterioso do livro. Diferentes representações de morcegos são encontradas nas páginas finais do livro, como na bibliografia e na abertura de

página que antecede o verbete da Enciclopædia Britannica e na última página colorida do livro.





Figuras 3.23-3.25 Ilustrações variadas de morcegos.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

Ainda que sem carregar o mesmo destaque e execução das ilustrações principais, outros elementos gráficos são inseridos ao longo do livro, com o princípio de decorar as páginas. Especialmente na seção “Extras”, são encontradas diversas páginas com marcas que simulam gotas de sangue, além do ícone que aparece principalmente ao longo das cartas com outros autores, o símbolo da coroa atravessada por uma cruz.

3.6.4 Conteúdos extras.

As páginas consideradas pós-textuais, assim como os materiais extras, apresentam diversas semelhanças com as pré-textuais, conforme estabelecido anteriormente. Os cabeçalhos e as fontes continuam seguindo os mesmos princípios de destaque, através do uso da cor vermelha, assim como do tamanho dos títulos mais importantes. Algumas das diferenças mais significativas podem ser percebidas no aumento de aberturas de página dupla, dessa vez sendo utilizada para iniciar a seção “Material Extra”, para a Enciclopaedia Britannica e para a chamada “Galeria Sangrenta”, que contém originais do próprio Stoker.

Novamente, o cabeçalho apresenta o título da obra e sua coleção, dessa vez seguida por destaques de termos como resenha e entrevista, para identificar as diferentes matérias

utilizadas para compor essa seção. Em relação às pré-textuais, a ordem de importância nos títulos das matérias e dos jornais é voltado a palavras que se relacionam com o livro, com o destaque principal em palavras como “Bram Stoker” e “Drácula”, mantendo o nome dos jornais em corpo de texto um pouco menor.

Nas páginas seguintes, o destaque recai sobre as cartas trocadas entre autores, mas com uma organização confusa. Algumas das cartas são escritas pelo próprio Stoker e outras endereçadas a ele, mas o destaque em letra cursiva é aplicado somente a quem a carta é endereçada, mantendo o nome do remetente em vermelho, mas em corpo menor. Essa decisão destaca o nome de Stoker em três das quatro correspondências apresentadas, não concedendo muita visibilidade aos seus autores, ainda que sejam utilizadas fotos deles na página anterior à carta.

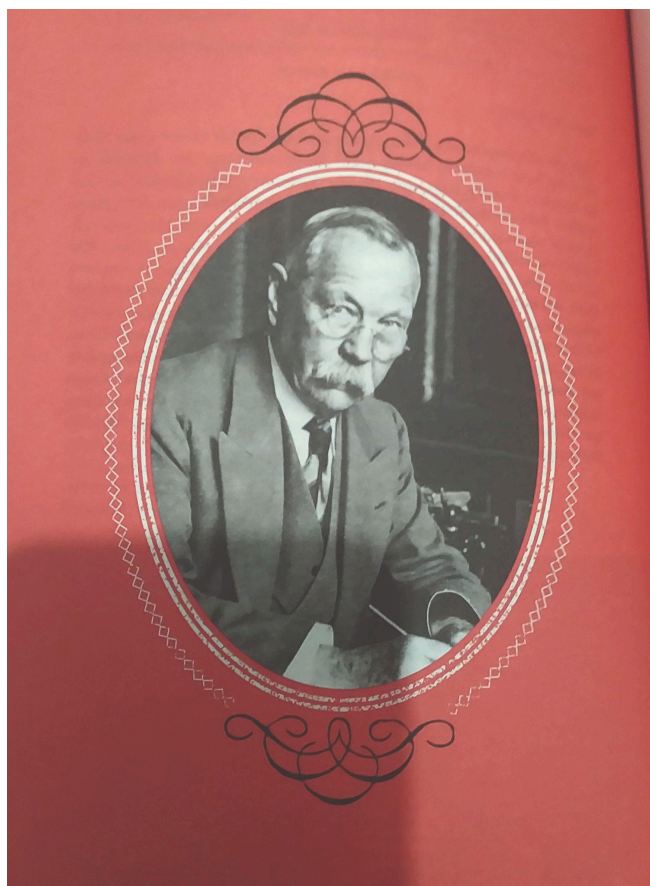


Figura 3.26 Retrato de sir Arthur Conan Doyle.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

Na parte final, as fotografias também desempenham papel de destaque, não apenas como forma de iconografia que decora a página, mas também como um elemento que insere o leitor no universo cinematográfico. As primeiras imagens são, na verdade, retratos de autores

que compartilharam do mesmo período artístico que Bram Stoker, com os quais este teve a oportunidade de trocar mensagens sobre seu romance. Entre eles, podemos conhecer as feições do ex-primeiro-ministro britânico William Gladstone, da autora Mary Elizabeth Braddon, além de nomes mais reconhecidos como sir. Arthur Conan Doyle e Oscar Wilde. Para essas *imagens* foram reservados espaços especiais, com uma moldura semelhante à do próprio retrato de Stoker no começo do livro.

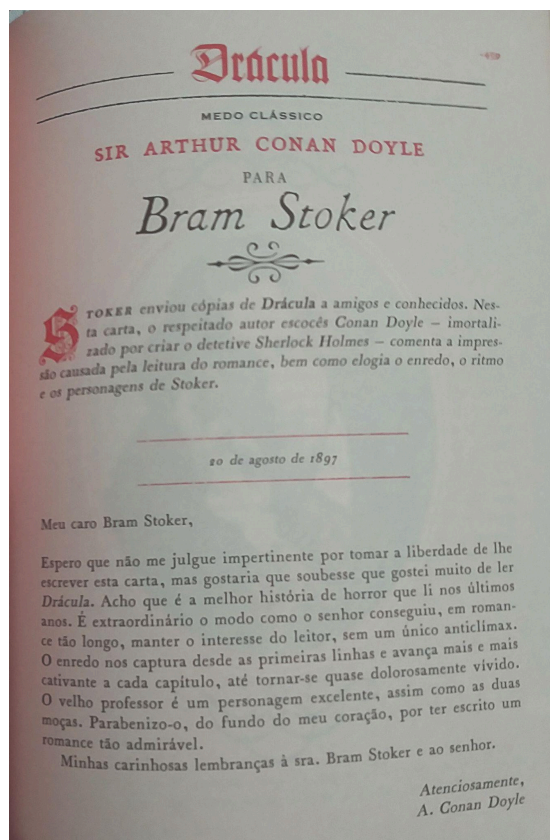


Figura 3.27. Carta de sir Arthur a Stoker.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

Em outros casos, como nas fotografias que representam as adaptações cinematográficas, a abordagem e o posicionamento das imagens é um pouco diferente. As figuras que trocavam mensagens com o autor irlandês acabaram dividindo seu espaço na página com um pequeno texto biográfico, enquanto os filmes conquistaram praticamente todo o espaço disponível nas páginas em que aparecem. As imagens de *Nosferatu*, filme de 1922, ganham a própria página dupla, ocupando completamente o espaço disponível, assim como o ator Béla Lugosi, um dos mais reconhecidos intérpretes do vampiro nos cinemas, que ganha destaque em duas páginas diferentes, com seu olhar intenso e poses dramáticas. No total, são

12 páginas ocupadas por imagens de filmes, algumas emolduradas com pequenos grafismos e outras reproduzidas sem interrupções, destacando momentos marcantes de suas narrativas.

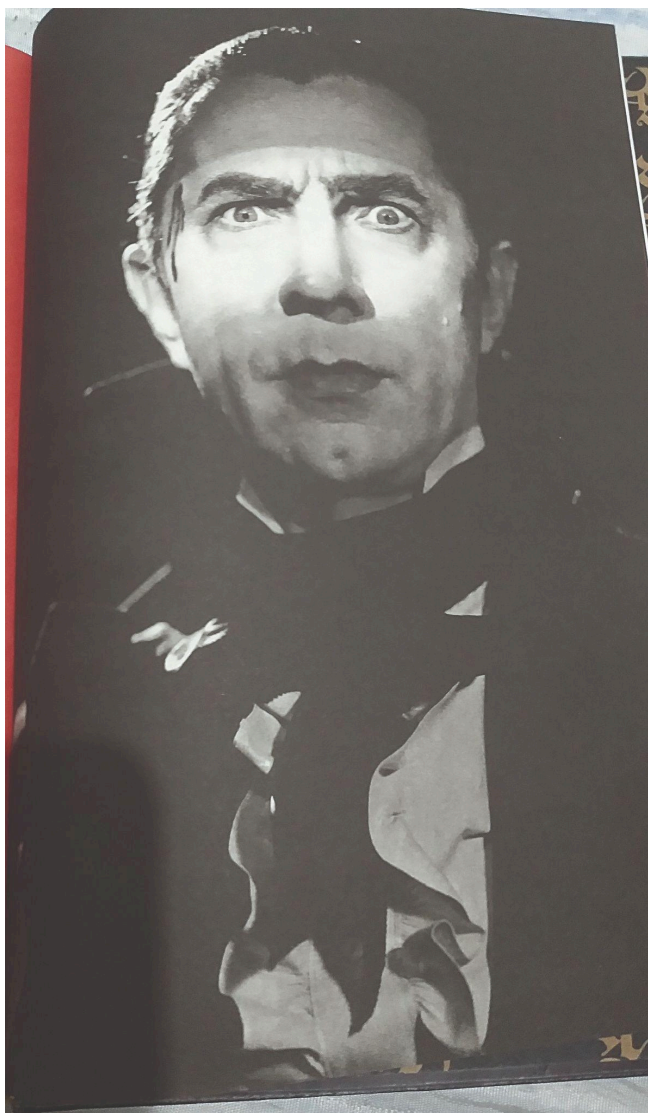


Figura 3.28 Béla Lugosi interpretando Drácula no filme de 1931.

Fonte: Dark Edition (fotografia pessoal).

Outro elemento extra, que não é tradicionalmente encontrado em obras de ficção, é uma entrada da Enciclopaedia Britannica, com a definição da palavra “vampiro”. As páginas utilizam o cabeçalho com o título “Drácula”, em vermelho, e com a palavra “vampiro” em destaque na cor preta. O texto principal é distribuído em duas colunas de texto, com a primeira definição sendo escrita em formato de um parágrafo normal, de apenas uma coluna. O texto aborda o significado do termo na tradição eslava, contando possíveis interpretações para o fenômeno que assombrou diversas comunidades do Leste Europeu e, posteriormente, definindo espécies de morcego que carregam a denominação “vampiro”.

página. As referidas marcações permitem que o público contemple, através das notas explicativas, os seguintes itens elaborados por Stoker: lista de personagens, ideias para o enredo, esboços de cartas e diários de personagens, fragmentos de notícias para o naufrágio do navio, referências literárias sobre a figura do vampiro, um calendário comercial para mapear as correspondências entre os personagens e muito mais.

Finalmente, a referida edição é encerrada com a inserção do poema “O vampiro”, de Charles Baudelaire. Segundo a edição, a tradução utilizada foi a de Ivan Junqueira, para a obra *As flores do mal*, publicada pela Nova Fronteira, em 1985. O *design* dessa seção utiliza duas páginas para simular uma falsa folha de rosto na página par, com fundo vermelho, onde se encontram informações como o título do poema, seu autor, data e alguns grafismos que ilustram as divisões espaciais. O trabalho com a tipografia é um elemento forte, conferindo um peso maior graças à fonte excessivamente decorada, principalmente no nome do autor. Na página ímpar, o poema é apresentado em seis estrofes, sobre uma página de fundo preta. As letras são vazadas, com uma fonte serifada que se parece com a utilizada ao longo do texto do romance, mantendo a leitura clara e contrastante.

Após a análise dos materiais extras presentes na edição, nota-se que a editora aposta em uma linha não convencional ao selecionar diversos elementos textuais e transformá-los em paratextos. Ainda que o romance já tenha recebido diferentes abordagens editoriais ao longo de seus quase dois séculos de publicação, nenhuma reuniu a mesma quantidade de recursos textuais e visuais. Através da escolha dos elementos gráficos, acabamentos e conteúdos extras, o projeto demonstra não apenas um cuidado com a dimensão material, mas a intencionalidade por trás das decisões editoriais, que buscam aproximar o leitor, de diversas formas, de uma obra localizada em um período tão distante no tempo. Em muitos casos, ainda que o leitor potencial esteja familiarizado com o nome do vampiro e sua presença em diferentes mídias, é a transmissão da narrativa integral e os aparatos que estabelecem uma relação entre leitor e obra que garantem sua perpetuidade.

Dessa forma, a editora DarkSide Books mantém a proposta editorial pela qual é conhecida, executando um projeto gráfico complexo e reunindo diversos elementos que buscam cativar o leitor, através do intrincado *design* do livro. Ao utilizar tipografias e cores que expandem a experiência visual, além de relacionar os conteúdos escritos com a rica iconografia e divisões presentes no miolo, as decisões editoriais buscam conciliar a experiência de leitura única com uma boa recepção da obra. Logo, o uso dos paratextos e conteúdos extras se tornam guias e condutores da recepção do público, encerrando-o com a resolução de mistérios que permeiam a história editorial do livro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história editorial de *Drácula* não apenas moldou a forma que o romance foi apresentado à sociedade desde sua primeira publicação, mas também influenciou a posterioridade, com os registros ocultos em suas páginas informando mais do que apenas uma história sombria. O romance carrega fortes elementos inspirados no movimento literário gótico, ao fazer uso dos chamados “elementos goticizantes” em diversos momentos, reunindo as diferentes versões da figura vampírica e adequando-a aos medos vitorianos. Assim, Stoker garantiu que o horror do passado assombrasse os leitores durante quase dois séculos.

Ao levantar informações sobre as diferentes edições e seus principais elementos editoriais, observa-se que a natureza dos paratextos elaborados ao longo dos anos passou por adesões e supressões, visando atingir públicos distintos e dialogar com o contexto histórico de suas publicações. As primeiras edições obedeciam a um caráter mais tradicional, sem grandes mudanças, enquanto as publicadas a partir de 1900 optaram por reduzir seu volume e diálogos com outras obras literárias, tornando o livro mais barato e facilitando a leitura. Por volta de 1930, com a popularidade das adaptações teatrais e cinematográficas, as edições utilizaram até mesmo os títulos dos filmes para a promoção, alterando o caráter original e, possivelmente, prejudicando também suas recepções. A tradução de Lúcio Cardoso, *Drácula: o homem da noite*, a primeira a ser publicada no Brasil, sofreu com a redução e a fama dos filmes, prejudicando a recepção da crítica nacional.

Em complemento, a ausência de paratextos que guiassem a leitura também foi um elemento prejudicial nas primeiras edições brasileiras, além do texto que não se apresentava de forma completa. Apenas com as versões integrais, com comentários e elementos paratextuais que amparam o leitor é que a leitura eficaz e uma boa recepção são asseguradas. No caso da Edição Dark, a grande quantidade de paratextos públicos, privados e informações históricas promovem o interesse na leitura e nos elementos do percurso editorial do livro.

Vale ressaltar que, assim como a elaboração dos paratextos textuais, os paratextos visuais importam para a experiência de leitura, complementando o conteúdo do romance e utilizando realces gráficos que conduzem o olhar do leitor pelas páginas. Dessa forma, a seleção cuidadosa de hierarquias tipográficas e de ilustrações temáticas colaboram para a imersão na narrativa e apreciação dos “elementos extras” que podem ser acrescentados, aumentando a relação do leitor com a obra. O trabalho com os realces gráficos também leva o leitor a se deter em estruturas que, de outra forma, poderiam ser ignoradas, a exemplo de folhas de rosto, olho e verbetes.

BIBLIOGRAFIA

ALTICK, Richard D. **Victorian people and ideas**. New York: W. W. Norton & Company, 1973.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

BOLETIM BIBLIOGRÁFICO DA BIBLIOTECA NACIONAL Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=430870&pagfis=16065>.

BROCK, Marilyn (ed.). **From Wollstonecraft to Stoker: essays on gothic and victorian sensation fiction**. Jefferson: McFarland & Co., 2009. Disponível em: https://archive.org/details/isbn_9780786440214.

CARDOSO, Lúcio. Sou homem ou um monstro? Leitura: Crítica e Informação Bibliográfica, Rio de Janeiro, n. 4, p. 23. Disponível em: <https://www.vozdaliteratura.com/post/I%C3%BAcio-cardoso-memorial-da-literatura>. Acesso em 07 jan. 2025.

CARVALHO, Bruno Berlendis de *et al* (org.). **Caninos: antologia do vampiro literário**. São Paulo: Berlendis e Vertecchia Editores, 2010. 528 p. (Coleção Caninos).

DRACULA. Biblio.com, 2024. Disponível em:

EDITORIA. Dark Side Books, [2024]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/editora>. Acesso em: 11 nov. 2024.

EDUCATION IN VICTORIAN ENGLAND. British Literature Wiki. Newark: University of Delaware, 2007-2018. Disponível em: <https://sites.udel.edu/britlitwiki/education-in-victorian-england/>. Acesso em: 16 set. 2024.

FRITSCH, Valter Henrique de Castro; MAGGIO, Sandra Dirangelo. Apresentação: O período vitoriano: rastros históricos e literários (à guisa de apresentação). **Organon**, Porto Alegre, v. 33, n. 65, p. 4, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/88814>. Acesso em: 13 ago. 2024.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

MARQUES, Cátia Sofia Guedes. **Reflexos de sangue: Drácula como espelho da era vitoriana tardia**. 2011. 98 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6804>. Acesso em: 15 ago. 2024.

MACHADO E SILVA, R. C. O INDIVIDUALISMO E O SURGIMENTO DO ROMANCE. Ideação, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 133, 2018. DOI: 10.48075/ri.v2i1.20445. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/20445>. Acesso em: 24 ago. 2024.

MARTINS FILHO, Plínio. **Manual de editoração e estilo**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MILLER, Elizabeth (ed.). **Bram Stoker's Dracula: a documentary volume**. Detroit: 2004. (Dictionary of Literary Biography, 304). Disponível em: <https://archive.org/details/bramstokersdracu0304unse/page/256/mode/2up?view=theater>.

MORETTI, Franco. **O burguês: entre a história e a literatura**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

NAVEGA, Telio. Conheça a Darkside, que completa 10 anos e se tornou um fenômeno editorial apostando no terror. O Globo, Rio de Janeiro, 12 dez. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/12/darkside-chega-aos-10-anos-tocando-o-terror-no-mercado-editorial-brasileiro.ghtml>. Acesso em: 9 nov. 2024.

NESTAREZ, Oscar. Gótico: o medo e o pessimismo como propulsores da criação literária. **Revista USP**, São Paulo, n. 140, p. 63-74, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/223211>. Acesso em: 14 nov. 2024.

PINHEIRO, Marta Passos; TOLENTINO, Jéssica M. Andrade (orgs). **Literatura infantil e juvenil: campo, materialidade e produção**. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

QUEEN Victoria & the Victorian Era Documentary. [S.I.]: The People Profiles, 2022. (67 min.), vídeo, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kk3wcR-u1Fk>. Acesso em: 24 ago. 2024.

RESENDE, Ana. O Drácula de Lúcio Cardoso. **Scripta Uniandrade**, v. 19, n. 3, p. 331-347. 11 dez. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.55391/2674-6085.2021.2420>. Acesso em: 16 nov. 2024.

STOKER, Bram. **Drácula: Dark Edition**. Trad. Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

STOKER, Bram. **Drácula**. Trad. Theobaldo de Souza. Porto Alegre: L&PM, 1997 (L&PM Pocket, 85). Disponível em: <https://www.portaldoslivreiros.com.br/livro.asp?codigo=6737489&titulo=Dr%Edr%C3u+L%26pm+Pocket+85>.

STOKER, Bram. **Drácula - edição comentada**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788537814772/dracula-edicao-comentada?srsId=AfmBOor_W0FxmmchN-dFleodtFXbNpXJyGJm2s9mJFsTzoswWLAcdHsn.

STOKER, Bram. **Drácula: o homem da noite**. Trad. Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. Disponível em: <https://www.record.com.br/produto/dracula/>. Acesso em 14 nov. 2024.

STOKER, Bram. **Drácula: o vampiro da noite**. Trad. Maria Luisa Lago Bittencourt. São Paulo: Martin Claret. Disponível em: <https://www.martinclaret.com.br/livro/dracula-o-vampiro-da-noite/>.

LUCKHURST, Roger. Bram Stoker's Dracula. The British Library. Informações sobre a primeira edição. Disponível em: <https://www.biblio.com/9780525951629>. Acesso em: 10 out. 2024.

THE CAMBRIDGE COMPANION TO GOTHIC FICTION. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2002. Disponível em: https://archive.org/details/cambridgecompani0000unse_q2r7.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7699810/mod_resource/content/1/O%20castelo%20de%20Otranto.pdf.

WHITEHEAD, Frederick; VINAVER, Eugène. Romance. Encyclopaedia Britannica, 5 maio 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/romance-literature-and-performance>. Acesso em: 16 set. 2024.