



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE**  
**CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES**  
**UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS**  
**CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – LÍNGUA INGLESA**

**ÉERICA NAYARA DA SILVA COSTA**

**PERSPECTIVAS (PÓS)COLONIAIS NO ROMANCE**  
***DRÁCULA***

Cajazeiras – PB

2018

ÉRICA NAYARA DA SILVA COSTA

**PERSPECTIVAS (PÓS)COLONIAIS NO ROMANCE**  
***DRÁCULA***

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras – Língua Inglesa, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus de Cajazeiras*, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Inglesa.

**Orientador:** Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias.

**Área de Concentração:** Estudos Literários

Cajazeiras – PB

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)  
Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764  
Cajazeiras - Paraíba

C837p Costa, Érica Nayara da Silva.  
Perspectivas (pós)coloniais no romance Drácula / Érica Nayara da  
Silva Costa. - Cajazeiras, 2018.  
79f.: il.  
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Daise Lílian Fonseca Dias.  
Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) UFCG/CFP,  
2018.

1. Análise literária. 2. Literatura. 3. Pós-colonialismo. 4. Drácula. 5.  
Stoker, Bram. 6. Gótico. 7. Relações de Gênero. I. Dias, Daise Lilian  
Fonseca. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de  
Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 82.0

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca Examinadora

Monografia aprovada em 14/03/2018

Daise Lillian Fonseca Dias

Prof.<sup>a</sup> Dra. Daise Lillian Fonseca Dias

(Orientadora)

Marcílio Garcia de Queiroga

Prof. Dr. Marcílio Garcia de Queiroga

(Examinador interno – UFCG)

Elri Bandeira de Sousa

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa

(Examinador interno – UFCG)

Prof. Ms. Fabiane Gomes da Silva

(Suplente – UFCG)

A meus pais por serem o  
meu suporte e os maiores  
incentivadores dos meus estudos.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por sempre ouvir as minhas orações, me oferecendo a força necessária e por estar ao meu lado em todos os momentos, me permitindo a concretização dessa etapa da minha vida.

A minha família, pelo apoio incondicional, amor, paciência e incentivo na minha vida pessoal e profissional.

A minha querida orientadora, Dra. Daise Lílian Fonseca Dias, pela generosidade, motivação, atenção especial e valiosa contribuição na construção dessa pesquisa e ao longo do curso, estimulando ainda mais o meu amor pela literatura. Sua dedicação e amor à docência servem de inspiração para mim.

Aos professores componentes da banca Dr. Marcílio Garcia de Queiroga e Dr. Elri Bandeira de Sousa, exemplos de dedicação profissional e respeito, obrigado por aceitarem o meu convite e por todo o ensinamento durante a graduação.

Ao professor Mestre Fabiane Gomes da Silva por todo o suporte durante o curso, motivando meu crescimento profissional.

A todo o corpo docente do curso de Letras por compartilharem comigo seus conhecimentos e contribuírem de forma significativa para minha formação acadêmica.

Aos meus amigos queridos, companheiros em todos os momentos: Leandro, Joyce, Tatiana, Mateus, Paula, Maria de Fátima, Danielle, Gevaldo, Laura, Tatiane, Paloma, Gercica. Obrigado pelo grande apoio durante esse período, pelo amor, atenção, respeito e acima de tudo pelo laço verdadeiro e único que construímos. Vocês são uma parte essencial na minha vida.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão desta pesquisa.

**“Name above all names**

**Worthy of all praise**

**My heart will sing**

**How great is our God.”**

**(Chris Tomlin).**

## RESUMO

Os estudos póscoloniais podem ser entendidos como uma área das ciências humanas que analisa as relações entre os países chamados de Império e suas colônias; como a colonização afetou esses ambientes, e como a literatura retrata estas questões. Diante disso, o presente trabalho busca analisar sob uma perspectiva póscolonial, a obra gótica *Drácula* (1897), escrita pelo irlandês Bram Stoker (1847 – 1912). A história que narra a viagem do inglês Jonathan Harker à região dos Cárpatos mostra, por exemplo, como homens, mulheres de diferentes regiões do continente eram tratados pelo olhar imperialista vitoriano. Neste contexto, analisam-se também as relações de oposição entre Inglaterra e Irlanda; as relações de gênero, notadamente o papel da mulher; o contexto de escrita da obra, a Transilvânia e Inglaterra. Este trabalho consiste também em uma pesquisa bibliográfica e analítica, acerca da vida e obra de Stoker, aplicando ao *corpus* literário escolhido, as teorias póscoloniais. Para fundamentar a análise, contaremos com o aporte teórico de Bonnici (2000), Spivak (2010), Said (2011), Césaire (1978), dentre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Póscolonialismo. Gótico. Relações de gênero.

## ABSTRACT

Postcolonial studies can be understood as a area of human sciences which analyzes the relations between the countries called Empire and their colonies; as a colonization affected these environments, and how literature portrays such issues. Thus, this paper analyze from a postcolonial perspective the Gothic novel *Dracula* (1897), written by the Irish writer Bram Stoker (1847 - 1912). The story that tells of the journey of the Englishman Jonathan Harker to the Carpathian region shows, for example, how European men and women from different parts of the continente were treated by the imperialista Victorian gaze. In this context, is analyzed the relations of opposition between England and Ireland; genderrelations, notably the role of woman; the writing context of the novel, Transylvania and England. This paper consists also of a bibliographical and analytical feature about the life and work of Stoker, applying to the chosen literary corpus, the postcolonial theories. For such na enterprise, we will use the theoretical suport of Bonnici (2000), Spivak (2010), Said (2011), Césaire (1978), among others.

**KEY WORDS:** Literature. Postcolonialism. Gothic. Genderrelations.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1. PÓS COLONIALISMO E LITERATURA.....</b>	<b>11</b>
1.1 ESTUDOS PÓS COLONIAIS E A LITERATURA INGLESA.....	11
1.2 O GÓTICO TRADICIONAL E O GÓTICO (PÓS) COLONIAL.....	18
<b>2. LITERATURA IRLANDESA: BRAM STOKER.....</b>	<b>28</b>
2.1 VIDA E OBRA DE BRAM STOKER.....	28
2.2 ASPECTOS DA POÉTICA DE BRAM STOKER.....	34
2.3 <i>DRÁCULA</i> : A RECEPÇÃO CRÍTICA.....	39
<b>3. PERSPECTIVAS (PÓS) COLONIAIS NO ROMANCE <i>DRÁCULA</i>.....</b>	<b>42</b>
3.1 A QUESTÃO DO PONTO DE VISTA: NARRADORES INGLESES.....	42
3.2 A OUTREMIZAÇÃO DE ESPAÇOS.....	52
3.3 RELAÇÕES DE GÊNERO.....	55
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>73</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>74</b>

## INTRODUÇÃO

O romance *Drácula* (1897) do escritor Irlandês Bram Stoker (1847 - 1912) tem sido objeto de pesquisa em trabalhos acadêmicos que analisam desde a estética do vampiro Drácula, protagonista do romance; a falsa moral da era vitoriana – época que serve como cenário para essa narrativa; o erotismo presente no personagem protagonista dessa história; a masculinidade no vampiro Drácula, dentre outras. Isso devido a possibilidade de se trabalhar a obra sob várias perspectivas, indo desde o gótico tradicional – a mais comum –, ao feminismo, entre outras. Aqui propõe-se uma análise a partir das teorias póscoloniais, explorando de que maneira ocorrem as relações entre Oriente e Ocidente, o papel social de homens e mulheres na Era Vitoriana e porque *Drácula* se caracteriza como uma obra que retrata ansiedades de colonização reversa dentro do gênero gótico imperial.

Para tal análise, textos de importantes teóricos dos estudos póscoloniais servirão de suporte para essa pesquisa. Entre o material escolhido destacam-se os livros de Said, *Orientalismo* (1978) e *Cultura e Imperialismo* (1993); *O pós-colonialismo e a literatura* (2000), *Conceitos-chave da teoria pós-colonial* (2005) *Teoria e crítica póscolonialista* (2005) de Thomas Bonnici; *Pode o subalterno falar?* (2010) de Gayatri Spivak; *Discurso sobre o colonialismo* (1978) de Aimé Césaire; *Pele negra, máscaras brancas* (1983) de Frantz Fanon.

Para uma melhor análise da obra e do aporte teórico, esse trabalho adotou a seguinte metodologia: dividido em três capítulos, no primeiro será apresentada a fundamentação teórica. Nele serão discutidos importantes temas como *colonialismo*, *imperialismo*, *outremização*, *subalterno*, *alteridade* e, como se dá o processo de colonização dos povos estrangeiros. No segundo capítulo, a biografia de Stoker, o contexto histórico e literário no qual ele estava inserido, sua poética e a recepção crítica do romance *Drácula*.

No terceiro e último capítulo o aporte teórico será aplicado na análise da obra e o contexto onde ela se inseriu, estudando os narradores desse romance e como seus olhares representam a época a qual pertencem no contexto das relações coloniais. Um ponto que terá destaque são as relações de gênero, pautado em Bedía (2014), e notadamente o papel da mulher dentro da esfera doméstica e suas restrições sociais.

A obra *Drácula* é dentro da literatura gótica a mais fascinante para mim, principalmente pela maneira como Stoker construiu a narrativa, os personagens e toda a temática que ela carrega. Em 2009 tive meu primeiro contato com a obra e, a partir de então, quis aprender mais sobre o mito do vampiro, o que me levou para outras leituras em busca desse conhecimento. Diante do que foi apresentado, os principais questionamentos que motivam esse trabalho são: De que maneira o Ocidente enxerga o Oriente? E como o discurso estereotipado pode produzir o *outro*?

E a escolha em aplicar a teoria póscolonial a esse *corpus*, se deu pela possibilidade de analisar a obra através de uma outra perspectiva, que não só a do gótico tradicional: a visão do Ocidente acerca do Oriente. A relevância desse trabalho se dá pelo fato de não serem muito recorrentes as análises de *Drácula* sob esta ótica, logo essa pesquisa pode ser mais uma possibilidade de interpretação da obra em destaque.

# 1. PÓS-COLONIALISMO E LITERATURA

## 1.1 ESTUDOS PÓS-COLONIAIS E A LITERATURA INGLESA

Os estudos pós-coloniais difundiram-se nos anos 1970, buscando conhecer a história antes ocultada, oportunizando voz àqueles que eram deixados à margem da sociedade, privados de direitos e sem liberdade de expressão. Entre os indivíduos desses grupos marginalizados, encontram-se: mulheres, negros, pobres, operários e, principalmente, aquelas advindas das colônias de exploração de países como a Inglaterra, por exemplo.

Um dos nomes de relevância dos estudos pós-coloniais no Brasil é o maltês Thomas Bonnici, autor de textos como: *O pós-colonialismo e a literatura: estratégia de leitura* (2000), *Conceitos-chaves da teoria pós-colonial* (2005) e *Teoria e crítica pós-colonialistas* (2005). Segundo ele, “o pós-colonialismo compreende toda a cultura influenciada pelo processo imperial desde o início da colonização até a contemporaneidade” (BONNICI, 2005 p. 37).

A esse respeito, Neves *et al* (2012, p.123) acrescentam que o pós-colonialismo surgiu sob influência dos “estudos culturais e pela crítica literária e acabou por se tornar uma forma singular de analisar a sociedade tendo em vista a crítica cultural”. Também é uma característica desses estudos a discussão sobre “experiências relacionadas com identidade, diferença, escravidão, migração, representação, supressão, resistência, raça, lugar e gênero” (ASHCROFT *et al* 2004, *apud* DIAS, 2011, p. 86). Os Estudos Pós-coloniais buscam, ainda, tornar conhecida a literatura produzida por esses grupos e que não fazem parte do cânone literário ocidental, pois, segundo Bonnici (2010, p. 234):

somente um conjunto de textos, consagrados como esteticamente excelentes, era escolhido pelo grupo social e politicamente dominante, e considerado digno de ser lido, com a conseqüente exclusão de outros textos que não coadunavam com o ponto de vista do grupo hegemônico.

Além disso, os Estudos Pós-coloniais possibilitam uma nova leitura de textos anteriormente interpretados apenas sob o ponto de vista dos (ex)colonizadores e “baseiam-se na íntima relação entre o discurso e o poder” (BONNICI, 2005, p. 223). O autor destaca ainda sobre essa relação de poder entre aqueles que ocupam o centro e os

que são considerados periferia: “entre o colonizador e o colonizado estabeleceu-se um sistema de diferença hierárquica fadada a jamais admitir um equilíbrio no relacionamento econômico, social e cultural” (BONNICI, 2005, p. 228). Torna-se possível então observar a dominação sobre aqueles que são considerados inferiores, uma vez que a “Europa tornou-se o centro e tudo o que estava fora desse conceito metafísico foi rotulado periferia ou margem” (BONNICI, 2005, p. 20).

A justificativa para tal dominação poderia ser também de caráter ideológico, visto que além de se apropriarem de tudo que pertenciam aos povos das colônias, os colonizadores também buscavam convencê-los de que essa dominação era necessária para o bem estar dos colonizados. Sobre o conceito de Ideologia, Guareschi (2000, p. 43) o define como o: “conjunto de formas simbólicas que servem para criar, ou reproduzir, relações assimétricas, desiguais, de dominação.”

Na visão imperialista, os que não pertenciam à elite ocidental européia eram descritos como sujeitos completamente reduzidos a uma condição de objeto. Essa condição do sujeito excluído e ridicularizado é explicada por Spivak (*apud* ZOTESSO *et al*, 2010, p. 273), quando ela fala sobre o termo *denigração do nativo*, que se trata de um “termo utilizado na teoria Pós-Colonial para descrever a forma como os colonizadores se dirigem aos colonizados.”

Além de Thomas Bonnici, há outros teóricos que são tidos como referência nos estudos póscoloniais, é o caso da indiana Gayatri Chakravorty Spivak, que em seu livro *Pode o subalterno falar?* publicado em 1985 e, considerado um texto fundamental dentro do póscolonialismo, traz uma reflexão sobre a condição desse sujeito marginalizado dentro da sociedade. A teórica indiana os descreve como:

as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação, política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”, ou seja, “aquele cuja voz não pode ser ouvida” (SPIVAK, 2010, p. 12).

Corroborando com o exposto acima, Gramsci (1992 *apud* BONNICI, 2005, p.55) denomina de subalternos todos aqueles que pertencem aos “grupos humanos excluídos, os quais não têm voz e se encontram desunidos para lutar contra o poder hegemônico”. Spivak (2010) afirma que ele (o subalterno) é privado de voz e espaço e, quando consegue ter sua história contada, é através da fala de outra pessoa, geralmente alguém que se denomina como um “porta-voz” desses grupos excluídos.

Nesse sentido ela questiona a postura dos intelectuais do póscolonialismo ao afirmar que eles acabam se tornando cúmplices desse silenciamento quando falam pelo subalterno ao invés de criar um espaço para que este tenha a oportunidade de autorrepresentação. Dentro dos estudos póscoloniais, “a agência é um elemento fundamental, porque revela a autonomia do sujeito em revidar e contrapor-se ao poder colonial” (BONNICI, 2010, p. 231), e é exatamente essa agência que Spivak diz ser negada ao subalterno.

Uma obra que ilustra a proposta de Spivak em se criar um espaço onde o subalterno resgate sua identidade e seja ele seu próprio narrador, é o romance *Wide Sargasso Sea* [*Vasto mar de Sargaços*] publicado em 1966, pela escritora jamaicana Jean Rhys. Essa narrativa é uma *reescrita* póscolonial do romance inglês *Jane Eyre* (1847). Esse processo de reescrever uma obra sob outra perspectiva é definida por Bonnici (2005, p. 52) como:

uma prática discursiva pós-colonial através da qual, e aproveitando-se de lacunas, silêncios, alegorias, ironias e metáforas do texto “canônico”, surge um novo texto que subverte as bases literárias, os valores e os pressupostos históricos do primeiro.

Jean Rhys traz para o centro da história a personagem Bertha, que nesse romance é uma mulher apresentada dentro de sua cultura, de seus costumes, mostrando sua verdadeira identidade, já que no romance *Jane Eyre* (1847) da escritora britânica Charlotte Brontë, é apenas a mulher louca privada de sua voz e de espaço, trancada no sótão da casa do marido inglês na Inglaterra.

Com a publicação desse romance, Rhys colocou em discussão questões como: raça, cultura, identidade, preconceito, subversão e agenciamento, que dividem e classificam os povos em aqueles do império e os da margem. A história pode ser analisada de maneira simbólica, fazendo uma relação entre o Império e as colônias: Bertha, apesar de ser rica, pertencia a uma cultura considerada inferior, logo, era tratada pelo marido inglês apenas como objeto de exploração (visto que se tornara rico ao receber o dote, isto é, a herança da esposa rica), assim como o império faz com as suas colônias.

Nesse aspecto, a personagem é duplamente subalternizada: primeiro por ser mulher e, segundo, por pertencer a uma origem tida como inferior, apesar de não ser negra. Através de falas de Mr. Rochester sobre a esposa Bertha é possível observar essa condição objetificada da personagem, que dentro do seu espaço – uma comunidade

jamaicana – tinha certa “liberdade”, por exemplo: correr, nadar no rio e dançar com os habitantes locais. Isso gerava desconforto em Rochester, visto que estava acostumado às mulheres inglesas que não poderiam ter aquele comportamento tão intenso e cheio de vida, notadamente em interações com nativos:

Ela não vai mais rir sob o sol [Mr. Rochester]. Ela não vai mais se enfeitar e sorrir para si mesma naquele maldito espelho. Tão confiante, tão satisfeita. [...] Criatura vaidosa e tola. Feita para amar? Sim, mas não vai ter nenhum amante, porque eu não a quero e ela não verá mais ninguém. [...] Ela disse que amava este lugar. Pois ela nunca mais irá vê-lo. Eu vou ver se ela derrama uma lágrima, uma lágrima humana (RHYS, 2012, p. 164).

Spivak chama atenção especialmente para essa condição da mulher subalterna, que segundo ela é duplamente oprimida. Primeiro pelo silenciamento imposto pelo patriarcado, definido pela autora Kate Millet (*apud* BEDÍA, 2014, p.11) “como um sistema de domínio masculino que utiliza um conjunto de estratégias para manter subordinadas as mulheres” e, segundo, por não pertencer ao Império: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 85).

Corroborando com os postulados acima, Dias (2011, p.128) afirma sobre a importância da produção de textos como o da jamaicana Jean Rhys: “A escrita póscolonial funciona como uma espécie de crítica aos textos carregados de ideologia racista e/ou colonial da metrópole”. É a partir de produções literárias como *Wide Sargasso Sea* que se pode enxergar o *outro* localizado à margem da sociedade, como um ser que possui uma cultura e identidade própria que precisam ser contadas por ele mesmo.

Em síntese, ao afirmar que o subalterno não pode falar, Spivak (2010 p.14) “refere-se ao fato de a fala do subalterno e do colonizado ser sempre intermediada pela voz de outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um (a) outro(a)”. Porém na visão do teórico indiano Homi Bhabha o subalterno pode ter sua voz ouvida/recuperada por meio “da paródia, da mímica e da tática chamada *slycivility* (cortesia dissimulada), que ameaçam a autoridade colonial” (BHABHA 2007, *apud* DIAS, 2011, p. 99).

Como exemplo dessa voz que foi “recuperada”, Bonnici (2000, p. 57) menciona o personagem Calibã, da peça *A tempestade* (1611) de William Shakespeare: “Rompendo a identidade subalterna e ridicularizando a aprendizagem da língua européia, Calibã afirma: A falar me ensinaste, em verdade. Minha vantagem nisso é ter ficado sabendo como amaldiçoar”. Nessa fala de Calibã é possível observar o deboche por parte do colonizado, que mesmo estando submetido às ordens do europeu, o confronta através de seu discurso.

Entre os textos mais importantes dos Estudos Póscoloniais se destaca a obra do Palestino Edward Said que em 1978 marcou e sistematizou os estudos póscoloniais ao publicar o livro *Orientalismo* e, em 1993, *Cultura e Imperialismo*. No primeiro livro, que é considerado um texto de referência sobre o colonialismo e o imperialismo, Said afirma que a população do Oriente era sempre vista como subordinada ao poder dominante Ocidental, que criou uma imagem preconceituosa e rotulada de forma negativa do Oriente.

Said acrescenta ainda que essa divisão do mundo em Oriente e Ocidente acaba por aumentar as diferenças entre as culturas, distanciando-as ainda mais e dificultando uma possível aproximação de ambas. Sobre essa conflituosa relação ele destaca:

é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa, [...]. O Oriente não foi orientalizado só porque se descobriu que era oriental em todos aqueles aspectos considerados lugares-comuns por um europeu comum de século XIX, mas também porque *poderia ser* – isto é, submeteu-se a ser – *transformado em oriental* (SAID, 1990, p. 32-33).

Said também comenta sobre o autoritarismo de quem se denomina portador da verdade absoluta e toma para si o direito de propagá-la, estabelecendo assim uma única visão, um padrão a ser seguido, ignorando completamente o que está em volta: “Não há nada misterioso ou natural sobre a autoridade. É formada, irradiada, disseminada; é instrumental, é persuasiva; tem status, estabelece cânones de gosto e valor” (SAID, 1990, p. 49-50). Essa padronização também é responsável por estereotipar os sujeitos concedendo-lhes uma imagem inferiorizada:

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (BHABHA, 2007, p. 130).

No livro *Cultura e Imperialismo* o teórico retoma e amplia questões referentes a essas relações culturais, de poder e dominação, acrescentando ao texto, a definição de imperialismo, segundo Michael Doyle (*apud* SAID, 2011, p. 42):

O império uma relação, formal ou informal, em que um Estado controla a soberania política efetiva de outra sociedade política. Ele pode ser alcançado pela força, pela colaboração política, por dependência econômica, social ou cultural. O imperialismo é simplesmente o processo ou a política de estabelecer ou manter um império.

Said discorre sobre a intenção de dominação imperial, que consiste em o colonizador se apropriar de bens que pertenciam a outros povos, contribuindo assim para a afirmação de sua superioridade: “o principal objeto de disputa no imperialismo é, evidentemente, a terra” (SAID, 2011, p. 11). E sobre o colonialismo, o teórico diz ser “uma consequência do imperialismo, é a implantação de colônias em terras distantes” (SAID, 2011, p. 42). Porém ele enfatiza que esse poder não está meramente reduzido ao processo de acumular bens, é também uma questão ideológica de controle sobre determinados povos que, no entender do colonizador, necessitam dessa sujeição, ou seja, a ideologia justifica a posse.

Ainda sobre o colonialismo Bonnici (2010, p. 228) acrescenta: “as colônias foram imediatamente percebidas como fonte de matérias-primas que sustentariam por muito tempo o poder central da metrópole.” Como é o caso da África, devastada pela ambição dos colonizadores. Os negros eram retirados de suas casas, transportados em pequenos espaços superlotados dentro dos chamados navios negreiros e vendidos como mão de obra escrava.

Segundo Hernandez (2008, p. 23); “o negro foi transformado em mercadoria e destinado a diversas formas compulsórias de trabalho, também é símbolo de uma essência racial imaginária, ilusoriamente inferior”. Além de escravizar os negros, os europeus se apropriaram também dos recursos naturais:

A exemplo do que ocorreu no Brasil, os europeus que foram para a África não pretendiam (a princípio) se estabelecer nas colônias, mas tinham como único objetivo obter matérias-primas, extrair minérios, explorar riquezas e acumular metais preciosos. Nada permanecia na colônia, tudo ia para a metrópole, que se tornava cada vez mais rica e poderosa perante os outros países (DORIGO e MAROE, 1990 – 1991, p.90-91 *apud* FRUCTUOSO *et al*, 2010, p.6).

Com relação à cultura, Said (2011) enfatiza que ela, no decorrer do tempo, acaba sendo “associada, muitas vezes de forma agressiva, à nação ou ao Estado; isso “nos” diferencia ‘deles’, quase sempre com algum grau de xenofobia” (SAID, 2011, p. 12). Visto que cultura é também fonte de identidade, no entender de Said, os povos colonizados eram forçados a conhecerem desde cedo a cultura e literatura do Império, pois essa era uma maneira de colonizar também a mente desses povos, fazendo com que eles seguissem fielmente e, sem questionamentos, as tradições de seus colonizadores, distanciando-se da sua cultura de origem.

Said acrescenta ainda sobre esse poder imperialista e autoritário que decide sobre a vida do colonizado ao citar as obras *Coração das Trevas* (1899) e *Nostramo* (1904), ambos os romances são do escritor Joseph Conrad. Na primeira narrativa, Conrad conta a história de um homem que foi até a África e relatou a devastação da Europa exercendo seu domínio sobre a região. Na obra *Nostramo*, os nativos também são vítimas desse poder imperial que controla a vida deles, apesar dessa narrativa ser contada em um cenário da América Central e não uma colônia africana, porém acabou sendo invadida e dominada por causa da riqueza que possuía em jazidos de prata.

Mesmo assim, o império se sente no poder de decidir em todos os aspectos, enfatizando que esses povos “devem” ao colonizador tudo aquilo que aprenderam e, as decisões devem ser tomadas apenas em virtude do que os grupos hegemônicos julgam como certo e que até mesmo a independência deve ser “o tipo de independência que nós aprovamos. Qualquer outra coisa é inaceitável e, pior, impensável” (SAID, 2011, p. 19).

Um teórico que critica essa exploração e a violência física e cultural é o martinicano Aimé Césaire (1913-2008), autor do livro *Discurso sobre o colonialismo*, publicado em 1950. Trata-se de um texto que rebate a prática colonialista, principalmente à França que tanto explorou a Martinica. Césaire afirma que não há justificativa para o processo de colonização e que esta, trouxe apenas mazelas e contaminação para os povos, deixando suas sequelas e aumentando o preconceito e opressão contra os negros.

O autor afirma ainda que o processo de colonização é tão degradante que desperta o colonizador para “a cobiça, para a violência, para o ódio racial, para o relativismo moral” (CÉSAIRE, 1978, p. 3). Percebe-se com esse discurso, que o principal objetivo do autor era o combate à colonização e toda a barbárie que ela trazia consigo, destruindo civilizações como os Aztecas e os Incas, que foram dizimados pela crueldade, ganância e sadismo dos colonizadores e das quais Césaire recorda com

tristeza ao enfatizar que não há consolo e nada pode reparar esses danos. Corroborando, Ashcroft *et al* (1978, *apud* VIVAS, 2011, p. 447) afirmam:

As piores características do colonialismo em todo o mundo são abarcadas à região caribenha, a exemplo da aniquilação da população nativa, a pirataria entre as potências européias e as atrocidades relacionadas ao tráfico de escravos.

O ensaísta martinicano Frantz Fanon (1925 – 1961) autor do livro *Pele negra, máscaras brancas* (1952) também aborda em seu texto questões raciais mais relacionadas à França e suas colônias e, ao complexo de inferioridade carregado pelos negros bem como à busca deles em se tornarem “brancos” para se afirmarem como pessoas. Fanon discorre sobre a vida escolar dos jovens que são condicionados a aprender o francês como idioma oficial e a desprezar seu idioma de origem, pois: “aquele que possui o domínio da língua, é muito temido; é preciso tomar cuidado com ele, é um quase-branco. Na França se diz: falar como um livro. Na Martinica: falar como um branco” (FANON, 2008, p. 36).

Com relação à questão da violência ideológica no contexto colonial, para Fonseca (2015, p. 11) “a prática da violência é utilizada e manifestada abertamente com o intuito de levar aos cérebros dos colonizados a sua suposta inferioridade frente ao colono.” O teórico defende uma revolução cultural e política e a luta contra a opressão e discriminação. Porém ele afirma que não é suficiente libertar-se do colonialismo, mas também descolonizar a mente das pessoas. Então, de modo geral, percebe-se nos estudos póscoloniais uma busca pelo passado e presente dos povos colonizados, além de:

dentre outros pontos, relações de poder em várias esferas – a econômica, a política, a literária, por exemplo – existentes entre (ex)colonizadores e (ex)colonizados, países que foram metrópoles imperialistas e (ex)colônias, temática recorrente em textos literários e não-literários advindos de ambos os lados, isto é, o do que promoveu o colonialismo e o do que foi vítima dele (DIAS, 2013, p. 166).

Neves *et al* (2013) pontua que a literatura é a maior fonte de pesquisa que os teóricos dispõem a respeito da vida dos povos colonizados. Visto que através dos textos literários torna-se possível problematizar, ainda que fundamentado na ficção, tudo aquilo que pertenceu à cultura imperial, e a partir disso, a crítica póscolonial desponta na tentativa de construir um novo olhar sobre o outro, levando em questão toda a sua cultura e identidade de forma a amenizar as marcas deixadas pelos colonizadores.

## 1.2 O GÓTICO TRADICIONAL E O GÓTICO (PÓS)COLONIAL

O gótico como gênero literário surgiu no século XVIII em oposição ao realismo, que se configurava em descrever a realidade aproximando-se ao máximo dos costumes e relações sociais. Segundo Monteiro (2006, p. 247) em seu artigo *O gótico pós-colonial: uma relação a explorar*, são característicos do gótico os excessos afetados pela convergência entre sentimentos opostos: “amor e ódio, virtude e pecado, prazer e dor, sofrimento psicofísico e beatitude”. Ele pode ser definido como algo que está além das certezas humanas e do racional, que é capaz de “dar voz ao medo do não-civilizado.” (MONTEIRO, 2006, p. 247). Reforçando, Silva (2011, p. 13) diz que o “gótico era a busca pela obscuridade do ser humano”.

Monteiro (2006) acrescenta que esse gênero tinha o poder de deixar vir à tona pensamentos duramente reprimidos pela sociedade que preservava o equilíbrio e pretendia controlar as emoções dos indivíduos. Segundo Rossi (2008) foi na Inglaterra onde o gótico literário obteve espaço suficiente para se desenvolver em sua plenitude, isso por que histórias relacionadas ao fantástico, com feiticeiros, monstros entre outros, já rondavam o imaginário popular e, cita como exemplo o poema *Beowulf* (c. séc. VIII). Considerado o primeiro texto escrito da Literatura Inglesa, este poema épico narra a história de um guerreiro de grande força que mata o gigante Grendel e o dragão que ameaçam o reino. Sobre essas narrativas, Todorov discorre:

as narrativas pertencentes ao grupo do Absurdo e do Insólito [...] possuem como ponto de convergência o caráter insólito como estruturador, isto é, se filiam a uma estética que frustra as regras existentes no mundo empírico atualmente ao possuir eventos extraordinários – que fogem ao ordinário, ao comumente aceitável – e/ou sobrenaturais – sobre-humano (1992, p. 174 *apud* ANDRADE, 2014, p.104).

E é nesse contexto que o gótico pode ser definido por seus exageros, seu fascínio por tudo aquilo que vai contra o natural e os limites estabelecidos pela sociedade conservadora que pregava o *Iluminismo*. Este, por sua vez, defendia a racionalidade das ideias como substituta para a religião e tudo aquilo que era místico. E mesmo na contemporaneidade, continua a ser uma ameaça “aos valores, ao confrontá-los com o sobrenatural, os descontroles da imaginação [...], a desintegração mental, a corrupção espiritual” (MONTEIRO, 2006, p. 248). Nessa perspectiva, a autora estabelece a relação

entre o gótico e os estudos póscoloniais, ao afirmar que ambos possuem interesses em comum, mais precisamente o fato de criticar o racionalismo, esse pensamento cartesiano europeu que desconsiderava tudo aquilo que não pudesse ser explicado através da ciência e da razão.

Outro traço marcante do gótico, defendido por Punter (1996, *apud* SANTOS, 2008, p. 3), e isto se aplica ao póscolonialismo, “é a recaptura do passado”, que está em constante ligação com o presente, possibilitando que esses fantasmas retornem. A esse respeito, Johnston (2012, p. 30, tradução nossa) acrescenta: “tanto o pós-colonial quanto o gótico gostam de se envolver com a memória, como Lloyd observa, não como meros restos de progresso, mas como as aberturas em que vivem outras possibilidades”.<sup>1</sup> E é nesse aspecto que se concentra o gótico póscolonial, no medo desse *outro*, que no passado foi oprimido e subjugado de diversas maneiras e pode voltar para ameaçar o poder hegemônico.

Essa relação dos estudos póscoloniais e o gótico é contextualizada no livro *The gothic, Postcolonialism and Otherness: Ghosts from Elsewhere* (2009), [*O gótico, Pós-colonialismo e Alteridade: Fantasma de outros lugares*], do teórico indiano Tabish Khair. O autor enfatiza que essa obra não é apenas um estudo sobre o póscolonialismo e o gótico, mas “um reexame de aspectos centrais e (pertinentes) de ambos através de uma discussão sobre a problemática de narrar o Outro” (KHAIR, 2009, p. 3, tradução nossa)<sup>2</sup>.

O teórico sugere que “a ficção gótica é uma escrita da Alteridade [...], ela gira em torno de várias versões do outro, como o Diabo ou fantasmas, como mulheres, vampiros, judeus, lunáticos, assassinos, presenças não européias, etc.” (KHAIR, 2009, p. 6, tradução nossa)<sup>3</sup>. E traz uma lista de obras onde há aparição desses seres mencionados acima. Entre elas estão: *The Castle of Otranto* (1764), Horace Walpole, considerado o primeiro romance gótico em inglês; *Vathek* (1786) de William Beckford; os romances de Ann Radcliffe, por exemplo, *Os mistérios de Udolfo* (1794); *The Necromancer* (1794) de Lawrence Flammenberg’s; *The Adventures of Caleb Williams* (1794) de William Godwin; *The Vampyre* (1819) de John Polidori; *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë; *O morro dos ventos uivantes* (1847) de Emily Brontë; *Carmilla*

<sup>1</sup> “both the postcolonial and the Gothic like to engage with memory, as Lloyd notes, not as theme redebris of progress, but as the openings in which other possibilities live on”.

<sup>2</sup> “a re-examination of central (and pertinent) aspects of both through a discussion of the problems of narrating the Other.”

<sup>3</sup> “Gothic fiction is a writing of Otherness [...], revolves around various versions of the Other, as the Devil or a ghosts, as women, vampires, Jews, lunatics, murderers, non-European presences, etc.”

(1872) de Sheridan Le Fanu, *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hide* (1886) de Robert Louis Stevenson; *As aventuras de Sherlock Holmes* (1892) de Arthur Conan Doyle, *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, e Bram Stoker, autor do romance *Drácula* (1897).

Khair (2009) discute a literatura gótica dentro do contexto do Outro “colonial/racial, que é usado para fornecer uma base para discussão de textos pós-coloniais seletivos e teóricos, questões centrais para o pós-colonialismo” (KHAIR, 2009, p.17, tradução nossa)<sup>4</sup>. Sobre o *Outro/outro* como termo, Bonnici (2005, p. 48). discorre: “O Outro se refere ao centro e ao discurso imperial, enquanto o outro adquire sua identidade de colonizado. Khair complementa que o que esse termo não é obrigatoriamente visto de maneira negativa, ou apenas como reflexo do Eu.

Khair (2009) abre espaço para a discussão sobre os *Fantasma das colônias*, trazendo como exemplo o personagem Heathcliff, de *O morro dos ventos uivantes* (1847) de Emily Brontë, que segundo Dias (2011) é um romance póscolonial. Ele era um cigano estrangeiro, visto pelos personagens como tendo características diabólicas que era uma forma de outremizar o sujeito advindo de outra cultura e pertencente a uma raça considerada inferior. Ao mesmo tempo, essa outremização se constituía “no medo vitoriano do estrangeiro por este ser um estranho que pode subverter a estabilidade das rígidas convenções sociais” (SILVA, 2005, p. 240 *apud* DIAS, 2011 p.199).

Em sua tese *A subversão das relações coloniais em O morro dos ventos uivantes: Questões de gênero* (2011), Dias analisa a escrita de Brontë que rompe com a tradição literária dos escritores imperialistas, apesar de imitar toda a técnica utilizada por eles, de forma irônica e subversiva, sendo uma delas a escrita em forma de diário de viagem, muito comum na era vitoriana. Dias (2011, p. 128) ressalta:

esses e outros elementos que, aparentemente, estão na narrativa para enaltecer e validar a cultura inglesa, na realidade, a criticam profundamente e de forma ameaçadora, ao propor a ascensão do subalterno estrangeiro à condição de senhor de terras inglesas e dos que nelas habitam.

Brontë critica e ironiza o comportamento arrogante e elitista dos ingleses através dos personagens ingleses. A autora dá voz e espaço a um estrangeiro, que é posto como centro da narrativa. E é através da escrita subversiva que Brontë critica a sociedade

---

<sup>4</sup> “colonial/racial Other, which is the used to provide a basis for discussion of selective postcolonialist texts and theoretical issues central to postcolonialism.”

patriarcal e o império inglês, e propõe em seu romance uma reflexão acerca dessas relações estabelecidas pelo colonialismo ao colocar em questão central as dificuldades de um estrangeiro que conseguiu modificar sua condição de oprimido pelo Império e “quando foi oportuno, impôs um colonialismo de forma reversa aos seus antigos opressores, assombrando-os em território inglês, assumindo a condição de fantasma da colônia” (DIAS, 2011, p. 259).

Dias aborda outros pontos de subversão e crítica presentes na obra: o fato de Cathy, uma moça inglesa, se apaixonar por esse estrangeiro e, mesmo depois ela se casando com Edgar Linton, o seu amor por Heathcliff continua, ferindo assim as tradições inglesas que jamais permitiriam um amor entre duas pessoas de raça e classe tão distintas. Posteriormente, sua filha, Catherine se torna a administradora dos bens da família, o que não era admissível dentro daquele contexto, visto que os ingleses não acreditavam na capacidade das mulheres em gerenciar os negócios.

Isso também acontece com Heathcliff que passa a ser o dono e a governar os bens que foram dos seus inimigos. E é nessa perspectiva que Brontë “subverte a concepção preconceituosa da sociedade inglesa no que diz respeito à capacidade intelectual e administrativa dos dois grupos em questão – as mulheres e os outros raciais” (DIAS, 2001, p. 259). Em síntese, ao narrar a ascensão do estrangeiro Heathcliff e, principalmente, sua volta ao lugar onde foi maltratado para então se vingar dos seus algozes, Brontë trabalha com o gótico póscolonial que se caracteriza também por produzir uma literatura de invasão. Heathcliff representa então o fantasma que volta para assombrar e desestabilizar o Império.

Acerca dos *fantasmas das colônias*, Khair lista cinco tipos de fantasmas que estão presentes na ficção gótica britânica. No primeiro tipo ele diz que:

*O império está presente na ausência.* Nas novelas de Austen, Dickens ou Collins, o império pode ser um lugar no qual o protagonista ou um personagem principal desaparece, ou do qual ele retorna (como em *The Woman in White*). Ou pode ser, como em *Mansfield Park* de Austen, o silêncio, unido ou sub-narrado da superestrutura “inglesa” narrada. Isso também acontece na ficção gótica ou ficção influenciada pelo gótico, como, para citar novamente, na *The Woman in White*, *Great Expectations* de Dickens e a *Bleak House*, etc.” (KHAIR, 2009 p. 25, tradução nossa, grifo nosso)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> “The ‘empire is present in its absence. In novels by Austen, Dickens or Collins, the empire can be a place into which the protagonist or a major character disappears, or from which s/he returns (as in *The Woman in White*). Or can be, as mostly in Austen’s *Mansfield Park*, the silent, um or under-narrated

O segundo tipo de fantasma ocorrem em narrativas que apresentam os temores ingleses, “uma versão colonial do Darwinismo Social” (KHAIR, 2009, p. 26, tradução nossa)<sup>6</sup>, que segundo o autor trata-se do medo por parte dos ingleses de uma hibridização, contaminação/degeneração seja na raça ou na cultura que pode acontecer dentro do território inglês. Ele traz como exemplos as obras *The Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Stevenson sobre o mal que existe dentro de cada um, e *The Island of Doctor Moreau* (1896) de H. G. Wells, um exemplo de história influenciada pelo gótico que se passa nas colônias:

e reflete as dúvidas e as ambivalências nutridas no coração da civilização inglesa por exposição ao "império" e à "Alteridade" do poder colonial. Enquanto, por um lado, envolve questões de ciência e tecnologia, por outro lado, esse engajamento é colorido pela experiência do império e pelos temores do Outro colonial (KHAIR, 2009, p. 27, tradução nossa).<sup>7</sup>

O terceiro tipo presente na ficção gótica britânica é o “*fantasma colonial*.” (KHAIR, 2009 p.31, tradução nossa)<sup>8</sup>. Nesse caso o teórico afirma que o Outro da colônia não está de fato presente, porém a história precisa de uma imagem, ou personagem, que represente essa Alteridade que não é inglesa. Para ilustrar ele cita a obra *The Case of Lady Sannox* (1893) de Arthur Conan Doyle, que “é basicamente uma história de infidelidade e vingança” (KHAIR, 2009, p. 31, tradução nossa)<sup>9</sup>, onde um médico importante se envolve com Lady Sannox, uma mulher casada. Ao desconfiar das traições, Lord Sannox decide se vingar e aparece na casa do médico, apresentando-se com nome de Hamil Ali of Smyrna, segurando um turbante branco com vermelho, com a barba e o cabelo mais longos. Dr Stone logo estabeleceu uma imagem estereotipada daquele homem, como a de um turco. Na ocasião, o visitante ofereceu ouro ao médico para que ele fizesse uma cirurgia nos lábios de sua esposa:

que se feriu por uma envenenada - referências adequadamente místicas aqui - adaga antiga. O veneno é misteriosamente Oriental:

---

base of the narrated ‘English’ superstructure. This also happens in Gothic fiction or fiction influenced by the gothic, as, to quote again, in *The woman in White*, Dickens's *Great Expectations* and *Bleak House*, etc.”

<sup>6</sup> “a colonial version of Social Darwinism.”

<sup>7</sup> “and reflects the doubts and ambivalences nurtured in the heart of English civilisation by exposure to 'empire' and the 'Otherness' of colonial power. While on the one side it engages with issues of science and technology, on the other side this engagement is coloured by the experience of empire and fears of the colonial Other.”

<sup>8</sup> “colonial ghost.”

<sup>9</sup> “is basically a story of infidelity and revenge.”

fatal e lento. A própria mulher inconsciente está velada, exceto pelos lábios, porque, como Ali ressalta, "Vocês querem suas opiniões sobre a mulher no Oriente". A incisão realizada descobriu-se que Ali é Lord Sannox disfarçado e a esposa "turca" inconsciente e velada é Lady Sannox: a desfigurada Lady Sannox tira o véu e se retira da sociedade; Dr Stone enlouquece; Lord Sannox vai de férias, mas apenas depois de dar as instruções necessárias para a manutenção e exibição de suas flores preciosas (KHAIR, 2009, p.32, tradução nossa).<sup>10</sup>

O quarto tipo de presença é a dos “*fantasmas das colônias*” (KHAIR, 2009, p. 32 tradução nossa)<sup>11</sup>. E isto, segundo o teórico, engloba tudo aquilo que é de origem estrangeira, como: seus vocábulos, artefatos, textos advindos das colônias e maldições que acabam se tornando muito mais aterrorizantes dentro dos espaços britânicos. Apontando como exemplos as obras *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins, onde a protagonista recebe uma jóia chamada de “pedra da lua”, que veio da Índia e possui poderes místicos. E *The Truth about Pyecraft* (1903) de H. G. Wells, que carrega em seu enredo de fantasia, “elementos góticos, como segredos familiares, poções e venenos, o excesso e a aporia comum de fantasia ou fato, superstição ou ciência” (KHAIR, 2009, p.32, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Khair descreve como quinto tipo de presença: “*outros góticos em pele e osso*” (KHAIR, 2009, p. 33, tradução nossa)<sup>13</sup>. E segundo ele aponta, a lista dessas obras é extensa e varia desde “o cigano vidente em *The Bride of Cammermoor* de Sir Walter Scott (1819) para Eulalia Bon, o Crioulo Haitiano, na (o Americano) influência gótica de William Faulkner, em *Absalom, Absalom* (1936).” (KHAIR, 2009, p. 33, tradução nossa)<sup>14</sup>. Essas narrativas mencionadas apresentam em seu enredo características como: “crime, duplicação, transgressão, vingança, mistério”(KHAIR, 2009, p. 34, tradução nossa, grifo nosso)<sup>15</sup>.

Khair enfatiza que essas “emoções violentas da ficção gótica precisam ser entendidas como uma tentativa de narrar a alteridade do Outro e o impacto dessa

---

<sup>10</sup> “who has injured herself with a poisoned – suit ably mystical references here – antique dagger. The poison is misteriously Oriental: fatal and slow-working. The unconscious wife herself is veiled, except for the lips, because, as Ali points out, "You know our views about woman in the East". The incision performed, it is discovered that Ali is Lord Sannox in disguise and the unconscious and veiled 'Turkish' wife is Lady Sannox: the disfigured Lady Sannox takes the veil and retires from society; Dr Stone goes mad; Lord Sannox goes on a vacation, but only after giving the necessary instructions for the upkeep and display of his precious flowers.”

<sup>11</sup> “ghosts from colonies”.

<sup>12</sup> “Gothic elements such as family secrets, potions and poisons excess and the common aporia of fantasy or fact, superstition or science.”

<sup>13</sup> “Gothic others in skin and bone.”

<sup>14</sup> “from the gypsy fortune-teller in Sir Walter Scott's *The Bride of Cammermoor* (1819) to Eulalia Bon, the Haitian Creole, in (the American) William Faulkner's Gothic-influenced *Absalom, Absalom* (1936).”

<sup>15</sup> “crime, doubleness, transgression, revenge, mystery.”

alteridade sobre o Eu” (KHAIR, 2009, p. 87, tradução nossa)<sup>16</sup>. Ele continua a discussão empregando como outro exemplo, uma história clássica do gótico: *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley que ilustra essas “ligações entre o outro gótico, experiências / discursos colonial / imperial e, por assim dizer, a ‘Alteridade’ da emoção” (KHAIR, 2009, p. 88, tradução nossa)<sup>17</sup> não por ser sobre o Império, mas por trazer em sua narrativa, fantasmas capazes de amedrontar e ameaçar a estabilidade do império. Porém ele afirma que esse outro gótico nem sempre é o outro imperial, o outro imperial é aquele ser da colônia que vem pra metrópole.

Na obra de Shelley, um jovem cientista dá vida a uma criatura, que não recebe nome - é mencionado na história apenas como “monstro”, “demônio” – devido a sua aparência considerada repugnante. A “criatura” foi “construída” a partir de pedaços do corpo de pessoas, dentre elas: bandidos, pobres, etc, tudo o que a elite inglesa rejeita. Nesse caso, pode-se dizer que a “criatura” simboliza o hibridismo tão temido por eles e a contaminação pelo sangue. Representa, também, o outro diferente, que não pertence à sociedade e que se revolta contra o seu “dono”, se constituindo em uma grave ameaça a integridade do Outro colonial. Isso ocorre de modo diferente de como Brontë retrata Heathcliff, usando a sua figura estrangeira para tecer críticas ao imperialismo que desqualifica os povos julgando-os por sua cor, raça, religião, origem, etc. No romance observa-se que a autora:

é favorável a Heathcliff e às mulheres, ambos os grupos aprisionados em uma estrutura imperialista e patriarcal, de modo que a autora critica a maneira como a sociedade inglesa lidava com a figura do outro racial e religioso e com as mulheres (DIAS, 2011, p. 16).

Khair também analisa o influente artigo *Pode o subalterno falar?* de Spivak, ressaltando que a indiana admite a linguagem como único caminho para se expressar e confrontar o poder hegemônico. Porém o teórico também esclarece que o subalterno e o Outro não representam o mesmo tipo de sujeito, pois a subalternidade está inserida em um contexto de poder. No que concerne a construção do Outro, ele se torna um subalterno quando é submetido ao idioma do eu:

o subalterno não pode falar porque a linguagem não pertence ao subalterno; é uma [...] linguagem que cria o subalterno. Algo

---

<sup>16</sup> “violent emotions of Gothic fiction also need to be understood as an attempt to narrate the Otherness of the Other, and the impact of this Otherness on the Self.”

<sup>17</sup> “links between the Gothic Other, colonial/imperial experiences/ discourses and, so to speak, the 'Otherness' of emotion.”

semelhante pode ser dito do negativo ‘Outro’, ou o conceito simplificado do Outro como entendido pelos discursos coloniais dominantes e, portanto, como criticado [...] pelo pós-colonialismo (KHAIR, 2009, p.108, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Ainda sobre a construção da narrativa gótica, o autor ressalta que o enredo deve apresentar a oposição entre os sentimentos, forças opostas como o bem e o mal e que, aquilo chamado de estranho pode estar dentro de cada um caracterizando um gótico psíquico onde o divino e o diabólico podem estar presentes em uma mesma pessoa. Essa dualidade pode ser percebida na obra *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), que em sua adaptação no Brasil recebeu o título de *O médico e o Monstro* (2001), onde narra a história de um homem inglês que convive com sua dupla personalidade: de um lado um médico respeitado e de outro, um monstro capaz de cometer atrocidades por onde passa.

Essa relação do duplo ilustra o que já foi apresentado nesse capítulo por Monteiro (2008), quando ela diz que a literatura gótica poderia extrair e narrar até o lado mais obscuro que vive em cada um e, a sociedade, no caso a inglesa, não admitia. Khair conclui que o termo “humano é uma abreviação da ‘relação ética’ do Eu com o ‘irredutível’ Outro” (KHAIR, 2009, p.174, tradução nossa)<sup>19</sup>.

Em suma, Khair ressalta que as duas obras mencionadas: *Frankenstein* e *The Strange Case of Jekyll and Mr. Hyde* não são acerca do império, tampouco acontecem dentro das colônias, e ainda assim são histórias perturbadas por fantasmas “criados” dentro do próprio Império. Malchow acrescenta:

é pelo menos tão plausível que Mary Shelley se baseie nas atitudes contemporâneas em relação aos não-brancos - em particular, nos medos e esperanças da abolição da escravidão nas Índias Ocidentais - como na apreciação da classe média de um proletariado ludita ou seu próprio trauma pós-parto. De fato, o horror peculiar do monstro deve grande parte do seu poder emocional a esse aspecto oculto, ou codificado, e a subsequente popularidade do conto através de várias edições do século XIX e no palco vitoriano derivou em grande parte da convergência de seus elementos mais emotivos com a evolução da representação contemporânea da diferença étnica e racial. (MALCHOW 1996, *apud* KHAIR, 2009, p. 89, tradução nossa)<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> “the subaltern can not speak because language does not belong to the subaltern; it is [...] language that creates the subaltern. Something similar can be Said of the negative ‘Other’, or the simplified concept of the Other as understood by dominant colonial discourses and hence as critiqued [...] by postcolonialism.”

<sup>19</sup> “human can only be short hand for the Self’s “ethical relation” with the “irreducible” Other.”

<sup>20</sup> “it is at least as plausible that Mary Shelley drew upon contemporary attitudes toward nonwhites - in particular, on fears and hopes of the abolition of slavery in the West Indies - as upon middle-class apprehension of a Luddite proletariator her own ‘post-birthing trauma. Indeed, the peculiar horror of the

Ainda no que concerne à relação do gótico com o póscolonialismo, Johnston (2012 p. 134, tradução nossa) diz que essa reflexão além dos limites é o que estabelece a ligação entre ambos dentro do contexto literário: “A novela permite que o espaço para muitas conversas interessantes ocorra entre os dois.”<sup>21</sup> É possível observar também que o gótico póscolonial instiga a busca pelo conhecimento daquilo que é estrangeiro e que durante muito tempo foi anulado por causa do domínio imperialista e, de que modo os fantasmas, sejam das colônias, ou do próprio Império, retornam para os seus algozes não só para cobrar tudo aquilo que lhes foi tirado, mas também para poder contar sua história, livres de amarras e censura.

## **2. LITERATURA IRLANDESA: BRAM STOKER**

---

monster owes much of its emotional power to this hidden, or 'coded, aspect, and the subsequent popularity of the tale through several nineteenth-century editions and on the Victorian stage derived in large part from the convergence of its most emotive elements with the evolving contemporaneous representation of ethnic and racial difference.”

<sup>21</sup> “The novel allows the space for many interesting conversations to occur between the two.”

## 2.1 VIDA E OBRA DE BRAM STOKER

A Irlanda viveu durante muito tempo sob o domínio da coroa britânica, desde o século 12. Os irlandeses foram colonizados, explorados, privados de seus direitos e até mesmo do seu idioma de origem, o *gaélico*, sendo então obrigados a adotar o inglês como língua oficial. Por séculos, a Irlanda viveu em conflitos com a coroa britânica. A repressão inglesa gerou revolta, violência e culminou em muitas mortes e destruição de vários bairros irlandeses em Dublin e outras cidades. Além dessa luta pela independência da ilha, conflitos internos separavam os habitantes, dentre eles, se destacava “a divergência religiosa”: de um lado os católicos que se recusavam a seguir o protestantismo britânico e, do outro, os protestantes que não queriam viver sob as leis católicas, visto que a religião era ligada ao Estado.

Na Irlanda, a crença religiosa era muito forte. Segundo White (2010) a religião representava não somente a fé, mas a identidade daquela nação, que em sua maioria era formada por católicos que se sentiram ameaçados com a imposição religiosa vinda da Inglaterra. White (2010) ressalta que a dominação imperial ia além de um mero controle político. Os ingleses pretendiam tornar aquela terra semelhante à Inglaterra em costumes e valores. Todavia os católicos irlandeses encontraram na religião:

um meio de resistência política à política imperial britânica. Em última análise, o catolicismo irlandês emergiu mais forte e mais ligado à identidade nacional por causa do imperialismo britânico e do esforço irlandês para resistir (WHITE, 2010 p. 2, tradução nossa).<sup>22</sup>

E só após a criação do IRA<sup>23</sup> e de uma longa guerra, foi que em 1921 o governo britânico propôs uma trégua reunindo-se com Michael Collins, principal líder do IRA, e outros guerrilheiros para um acordo no qual libertava a Irlanda. Em 1922 Collins e Arthur Griffith fundaram o primeiro governo do estado livre, com Dublin como sua capital, porém parte da Irlanda – o lado Norte – permaneceu sob o domínio britânico para continuarem sendo regidos por normas protestantes da Inglaterra. Esse fato dividiu ainda mais os irlandeses que lutavam por um país independente e unificado:

---

<sup>22</sup> “a means of political resistance to British imperial policy. Ultimately, Irish Catholicism emerged stronger and more connected to national identity because of British imperialism and the Irish effort to resist it.”

<sup>23</sup> Irish Republican Army (Exército Republicano Irlandês), grupo de guerrilheiros que lutou pela independência da Irlanda.

Embora seja possível argumentar que essas sociedades foram as primeiras vítimas da expansão inglesa, sua subsequente cumplicidade na empresa imperial britânica torna difícil para os povos colonizados fora da Grã-Bretanha aceitar sua identidade como pós-colonial (ASHCROFT, *et al*, 2003 *apud* JOHNSTON, 2012 p.7, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Döring acrescenta que muitos irlandeses serviram no exército britânico se envolvendo como um suporte à colonização em lugares como: Índia, África, entre outros. O autor também destaca que a Irlanda, dentre todas as colônias inglesas, foi “a primeira a lutar com sucesso pela independência” (DÖRING, 2008 p. 96, tradução nossa)<sup>25</sup>. E foi em meio a esse cenário de instabilidade política e religiosa que surgiu o *Irish Dramatic Movement*<sup>26</sup>. Comandado por William Butler Yeats<sup>27</sup> (1865 – 1939), foi o principal marco na história da literatura irlandesa. O escritor entendia que a causa nacional ia além da luta pela independência: era necessário resgatar a identidade cultural, visto que durante séculos a literatura irlandesa ficou suprimida, devido a repressão britânica.

Porém, antes desse movimento, o escritor irlandês Jonathan Swift (1667 – 1745) já havia tecido críticas e ironias aos ingleses, como, por exemplo, em sua conhecida obra *As viagens de Gulliver* (1726). Na narrativa, o protagonista inglês, Gulliver, viaja para diferentes lugares e, chegando a cada uma dessas regiões, conta aos senhores os problemas de seu país, a Inglaterra. A obra é uma sátira, cujo objetivo é criticar a sociedade inglesa, demonstrando o que chamaríamos hoje de uma mentalidade pós-colonial. Ainda assim, Swift era considerado um escritor inglês devido ao fato de pertencer ao Reino Unido. O contexto de suas obras retrata personagens ingleses agindo dentro de seus costumes. Esse fato, de certa forma, apagava a nacionalidade irlandesa de suas obras, visto que Swift, embora usasse a literatura para criticar a Inglaterra, não se preocupava em retratar cenários e aspectos da Irlanda.

Essa postura de Swift era exatamente contrária ao que posteriormente foi idealizado por Yeats no *Irish Dramatic Movement*, pois esse movimento literário oferecia ao público peças de teatro sobre a sua cultura de origem, com atores, diretores e

---

<sup>24</sup> “While it is possible to argue that these societies were the first victims of English expansion, their subsequent complicity in the British Imperial enterprise makes it difficult for colonized peoples outside Britain to accept their identity as post-colonial.”

<sup>25</sup> “a first successfully fight for independence.”

<sup>26</sup> Movimento dramático irlandês que surgiu no fim do século XIX e início do século XX.

<sup>27</sup> Primeiro escritor irlandês a receber o Prêmio Nobel de Literatura.

cenários irlandeses. Yeats também acreditava que a linguagem era primordial nesse resgate cultural, uma vez que língua é identidade; logo, era possível ver nas suas peças os atores se comunicando através do *gaélico*.

Empenhados em reavivar o patriotismo, outros grandes escritores fizeram parte do *Irish Dramatic Movement*, são eles: Lady Augusta Gregory (1852 – 1932), grande defensora do nacionalismo, que ao lado de Yeats, ajudou a fundar o Abbey Theatre<sup>28</sup>; John Synge (1871 – 1909) e Sean O’Casey (1880 – 1964). Esses escritores estavam engajados em fazer uma literatura com questões tipicamente nacionais, apesar dos obstáculos, posto que havia grande repressão britânica. No intuito de criticar a Inglaterra, Lady Gregory disse que a Irlanda “não era o lar da zombaria e sentimento fácil, mas o lar de apoio ao antigo idealismo” (GREGORY, 1973 *apud* KITISHAT, 2012 p.85, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Esse teatro buscava acabar com os estereótipos negativos que sofriam os irlandeses, marca deixada pela colonização. Um exemplo desses estereótipos é uma carta do escritor vitoriano Charles Kingsley para sua esposa, durante uma viagem à Irlanda em 1860, onde se mostrou “perturbado” por ver que os habitantes daquele lugar se assemelhavam fisicamente a ele, e via isso como uma ofensa a um homem inglês, e no seu discurso, alguém superior: “ver chimpanzés brancos é terrível. Se eles fossem negros, não se sentiria tanto, mas suas peles [...] são tão brancas quanto as nossas” (KINGSLEY, 1901 *apud* DÖRING, 2008 p. 98).<sup>30</sup>

Como exemplo desses estereótipos carregados pelos irlandeses, na peça *Henrique V*, escrita por Shakespeare, numa conversa entre os dois capitães, MacMorris e Fuellen, ambos divergem sobre as estratégias para aquela guerra, e o fato de ter alguns irlandeses lutando no exército britânico. O discurso de Fuellen é composto de aversão aos estrangeiros e deboche ao baixo número de irlandeses que se uniram ao exército britânico, insinuando que eles não são bons o suficiente para se juntarem aos ingleses.

E eram esses estereótipos que Yeats e Lady Gregory buscavam acabar. Porém, mesmo com os esforços destes e demais dramaturgos em recuperar e reavivar essa literatura, eles foram incompreendidos e duramente criticados pelos irlandeses e intelectuais da época, porque suas peças não estavam retratando apenas questões

---

<sup>28</sup> Mais famoso teatro Irlandês, e o segundo mais famoso dos países de língua inglesa, sendo o Teatro Globo, de Shakespeare, o mais famoso.

<sup>29</sup> “Was not the home of buffoonery and easy sentiment, but the home of the support of an ancient idealism”.

<sup>30</sup> “to see white chimpanzees is dreadful: if they were black, one would not feel it so much, but their skins [...] are as white as ours”.

voltadas à colonização do país e de toda a intolerância e violência sofrida por eles ao longo dos séculos. Os intelectuais não compreenderam que resgatar a tradição irlandesa era a maior forma de resistência ao Império Britânico, que os obrigava a seguir a ideologia deles. E o *Irish Dramatic Movement* era uma forma de criticar e se impor contra a repressão inglesa e de mostrar ao povo que a Irlanda tinha sua própria cultura.

Todavia, esses dramaturgos afirmavam que queriam produzir uma literatura irlandesa, porém universal, com liberdade na escrita e, não somente tratar de fatos limitados à (des)colonização. Apesar das críticas vindas dos irlandeses, o *Irish Dramatic Movement* conseguiu, através do teatro:

atrair a atenção para a causa irlandesa e apresentar a imagem da cultura irlandesa longe de qualquer distorção colonial. Em conclusão, a realização de peças nacionais irlandesas teve um impacto poderoso na interação nacional do público irlandês mais do que qualquer outra propaganda política. (KITISHAT, 2012, p. 85, tradução nossa)<sup>31</sup>.

Outra crítica direcionada aos dramaturgos, segundo relata Döring (2008), era o fato deles, em especial Synge, autor da peça *The playboy of Western world*, criticarem os irlandeses em suas peças. Eles retratavam a Irlanda em sua essência, mostrando fatos sobre os irlandeses que os incomodavam, sob o pressuposto de que a nação deveria ser retratada tal qual é. Essas peças geraram insatisfação, desencadeando protestos que visavam impedir a continuidade da apresentação dessas peças, pois elas acabavam desconstruindo a imagem idealizada da Irlanda. A população não queria ser criticada por seus próprios autores. Corroborando, Said acrescenta que não é promissor “ficar preso na autocomplacência emocional de celebrar a própria identidade” (SAID, 2011, p. 357).

Além dos escritores já mencionados, a literatura irlandesa é reconhecida por nomes, como o já citado, Jonathan Swift (1667-1745) autor de *As viagens de Gulliver* (1726); Sheridan Le Fanu (1814-1873) de *Carmilla* (1872); Oscar Wilde (1854 – 1900) de *O Retrato de Dorian Gray* (1891), considerada uma das mais importantes obras em língua inglesa; George Bernard Shaw (1856 – 1950), autor de *Pigmaleão* (1912); James Joyce (1882 – 1941) um dos precursores da escrita utilizando o fluxo de consciência<sup>32</sup>, e

---

<sup>31</sup>attracting the attention to the Irish cause and presenting the image of Irish culture away from any colonial distortion. In conclusion, staging Irish national plays had a powerful impact on the national interaction of the Irish audience more than any other political propaganda.

<sup>32</sup> “Isto é, os pensamentos desenvolvem-se de modo contínuo, sem necessariamente existir uma cadência entre eles” (TIMÓTEO & TEIXEIRA, 2009, p. 1).

conhecido por obras como *Retrato do artista quando jovem* (1916) e *Ulisses* (1922) sua obra-prima. E Bram Stoker (1847 – 1912), autor de *Drácula* (1897), a quem se dedica este capítulo. Vale ressaltar que este capítulo faz uma síntese histórica do nacionalismo irlandês para destacar o contexto onde nasceu o escritor.

Abraham Stoker, ou apenas ‘Bram Stoker’ nasceu em Dublin, Irlanda em 8 de novembro de 1847, era filho do funcionário público Abraham Stoker e Charlotte Matilda Blake Thornley Stoker. Quando criança, sua mãe lhe contava histórias de terror, e esse fato pode ter influenciado mais tarde na sua escrita e em seu interesse pelo folclore e o sobrenatural. Stoker cursou matemática na Trinity College, melhor faculdade do país e, foi funcionário no “Dublin Castle”, sede da coroa britânica na Irlanda. Nessa mesma época começou sua carreira de escritor no período da noite sendo voluntário do jornal “Dublin Evening Mail”. Stoker foi também um crítico de teatro e escritor de contos e romances, conforme se verá no próximo subtópico.

Após alguns anos ele deixou o cargo que ocupava no Castelo e foi convidado para trabalhar em Londres como gerente comercial do “Lyceum Theatre”, propriedade de seu melhor amigo e, fonte de inspiração, o famoso ator inglês Sir Henry Irving, inclusive apontado por estudiosos como possível influência para a construção do poder controlador do personagem Drácula.

Alguns pesquisadores sugerem que essa íntima relação entre Stoker e Irving ia além da amizade, uma vez que seu casamento com Florence Balcombe (1858 – 1937) era deixado em segundo plano para que ele e Irving pudessem passar mais tempo juntos. Stoker idolatrava seu amigo, era como uma submissão voluntária, e após as apresentações no teatro, eles se reuniam para jantar e conversar, permanecendo até a madrugada. Sobre essa relação entre os dois, Stoker declarou ser uma ligação de almas, e a partir daquele encontro os dois estavam unidos por uma amizade intensa e sem fim. Foi também na Inglaterra onde o autor conseguiu publicar a maior parte de sua obra.

Acerca dessa escrita de Stoker, Arata diz afirma:

como um irlandês transplantado, aquele cuja lealdade nacional estava visivelmente dividida, Stoker foi particularmente sensível às questões levantadas pela conquista e dominação imperial britânica (ARATA, 1990, p. 633, tradução nossa)<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> “as a transplanted Irish man, one whose national allegiances were conspicuously split, Stoker was particularly sensitive to the issues raised by British imperial conquest and domination.”

Stoker estava dividido entre as duas nacionalidades, de um lado sua origem irlandesa e de outro sua residência em Londres, mas ele colaborou com o Partido Liberal da Irlanda, demonstrando interesse pelos assuntos nacionais.

O autor era considerado um monarquista defensor da unificação entre o império britânico e a Irlanda. Desse modo acreditava que era possível trazer mais desenvolvimento para os irlandeses. O Partido Liberal pregava que:

a autonomia seria desastrosa para o bem-estar material de Ulster<sup>34</sup>, bem como de toda a Irlanda; subversiva à nossa liberdade civil e religiosa, destrutiva à nossa cidadania e perigosa para a unidade do Império (GASTON, 2015 p. 17).

A partir disso, fica evidente que Stoker era engajado na causa da Irlanda do Norte, que se opunha à separação entre os irlandeses e a Inglaterra.

No que diz respeito a sua carreira de escritor, apesar da popularidade de *Drácula* (1897), obra máxima sobre o mito literário dos vampiros e, mesmo dispondo-se de uma biografia sobre Stoker intitulada *A Biography of Dracula: The Life Story of Bram Stoker* (1962) de Harry Ludlam, Gates enfatiza que as pesquisas sobre a vida e a escrita de Stoker estão na maioria das vezes apenas concentradas em seu trabalho como escritor de *Drácula* (1987):

tem havido relativamente pouco trabalho crítico sobre a escrita de Bram Stoker e pouca tentativa de ver seu trabalho em seu contexto literário. O que foi feito concentrou-se em *Drácula* e praticamente ignorou seus outros romances e histórias. [...] E não é satisfatória quando tenta discutir a escrita (GATES, 1976, p. 1 – 2, tradução nossa).<sup>35</sup>

Gates (1976) acrescenta que Stoker criou seus outros personagens a partir de padrões já constituídos por escritores do gênero gótico, o que na sua colocação enfraquecia o trabalho do autor, porém ao mesmo tempo ressalta que, ao publicar *Drácula* (1897), Stoker contribuiu de maneira significativa para que a temática vampiresca, até então sem muito espaço, alcançasse o reconhecimento necessário para fazer parte da literatura de língua inglesa.

Anos mais tarde, Stoker foi acometido por um derrame cerebral, o que deixou sua saúde debilitada, porém continuou a escrever, produzindo inclusive um livro de

<sup>34</sup> Ulster é uma conhecida província irlandesa, dividida em nove condados. A região tem seus condados distribuídos entre a Irlanda do Norte e a República da Irlanda.

<sup>35</sup>“there has been relatively little critical work on Bram Stoker's writing and little attempt to see his work in its literary context. What has been done has focussed on *Dracula* and has virtually ignored his other novels and stories. [...] And it is unsatisfactory when it attempts to discuss his writing.”

memória acerca da sua relação com seu melhor amigo: *Personal Reminiscences of Henry Irving* (1906). Bram Stoker morreu no ano de 1912 aos 65 anos em Londres. Especula-se que a causa da morte tenha sido a sífilis, contudo não há provas que atestem isso. Seu corpo foi cremado e as cinzas foram depositadas no “Golders Green Crematorium” na Inglaterra. Para alguns críticos, o autor não recebeu em vida o devido reconhecimento por sua obra, *Drácula* (1897), que hoje é uma das maiores representantes da literatura gótica universal.

## 2.2 ASPECTOS DA POÉTICA DE BRAM STOKER

Embora Bram Stoker seja conhecido apenas como sendo o autor de *Drácula* (1897), ele escreveu outras obras que não obtiveram a mesma importância, porém fazem parte de sua poética e serão mencionadas aqui. Antes, é importante esclarecer sobre o significado do termo *poética*, uma vez que pode se referir “ao estudo das obras literárias, de maneira que, através delas, se possa extrair aspectos que contribuam para o entendimento de outras obras” (FIGUEIRÊDO, 2016, p. 18).

Ao analisar as obras de Stoker é importante ressaltar as suas características que, em sua maioria, estão vinculadas ao gótico. Sua primeira publicação foi *Crystal Cup* (1872), um conto que narra a história de um jovem artista que se vê obrigado a criar peças de arte para o rei que o mantém em cativeiro— sua estréia como autor já parece revelar uma consciência clara sobre monarcas opressores, que se apropriavam do trabalho de alguém. Após a criação de um vaso de cristal, misteriosamente o artista morre, deixando um clima de mistério no enredo. Observa-se nessa obra que Stoker já despontava como escritor gótico. Em 1875 ele publicou seu primeiro romance *The Primrose Path*, que tinha como tema central os graves problemas decorrentes do consumo excessivo de álcool. Nesse mesmo ano vieram as publicações de *The Chain of Destiny* e *Buried Treasures*. Stoker lançou em 1881 *Under the Sunset*, uma reunião de contos com ilustrações e histórias voltadas para o gótico.

Na sequência, vieram outras publicações entre contos e obras voltadas para o gênero gótico. Tais como: *Our New House* (1885); *The Dualitists* (1886); *Old Hoggen: A Mystery* (1893); *The Man from Shorrox* (1894); *When the Sky Rains Gold* (1894); *The Snake’s Pass* (1890); *The Judge’s House* (1891); *The Secret of the Growing Gold* (1892); *The Red Stockade* (1894); *The Burial of the Rats* (1896); *Bengal Roses* (1898); *Miss Betty* (1898); *A Young Widow* (1899); *A Yellow Duster* (1899); *Lucky Escapes of*

*Sir Henry Irving* (1900); *The Mystery of the Sea* (1902); *The Jewel of Seven Stars* (1903); *To the Rescue* (1908); *The Eroes of the Thames* (1908); *Snowbound* (1908), segunda coleção de contos de Stoker, o livro reúne quinze histórias narradas por membros de um teatro; *The Lady of the Shroud* (1909); *The Way of Peace* (1909); *The Lair of the White Worm* (1911); *Greater Love* (1914) e *Dracula's Guest* (1914), tida como um acréscimo para a obra *Drácula* (1897), entre outras.<sup>36</sup>

Ao todo estima-se que Stoker tenha escrito cerca de vinte livros e dezenas de contos. Entre seus principais temas estavam: heróis, possessão, reencarnação, donzelas em perigo, vilões em sua maioria retratados com características diabólicas e mortos que retornam. Toda essa temática é típica do gótico tradicional que permeia toda a obra de Stoker. Como é o caso de *The Jewel of Seven Stars* (1903), no Brasil recebeu o título: *Jóia das Sete Estrelas* (2013), que possui como principal pano de fundo o Egito antigo com suas lendas, múmias e maldições, e a Rainha Terra, que retorna para recuperar o que é seu. O herói é o jovem Malcolm Ross e, o enredo aborda também o interesse e fascínio pelo oriente e sua cultura, que é sempre retratada como exótica.

Reproduzindo ideias orientalistas, em *A Jóia das sete estrelas*, Stoker refere-se ao Egito usando os mesmos estereótipos que os escritores europeus, orientalizando a cultura egípcia, reduzindo o país a uma imagem de lugar exótico, assim como fazem com a África. Relacionado a esse orientalismo, Said exemplifica essa concepção estereotipada com *Aida* (1870), conhecida ópera sobre o Egito, composta pelo italiano Giuseppe Verdi (1813 – 1901):

*Aida* faz muitas coisas pela e na cultura européia: uma delas é confirmar o Oriente como lugar essencialmente exótico, distante e antigo onde os europeus podem se permitir certas exibições de força. Em simultâneo com a composição de *Aida*, as exposições “universais” europeias costumavam apresentar modelos de aldeias, vilas e pátios coloniais, e coisas do gênero; enfatizava-se a maleabilidade e transportibilidade das culturas secundárias ou inferiores. Elas eram expostas aos ocidentais como microcosmos do domínio imperial mais amplo. (SAID, 2011, p.189).

Dando continuidade aos aspectos encontrados nas obras de Stoker, um romance que bem retrata o gótico tradicional do autor é *The Mystery of the Sea*<sup>37</sup> (1902). O romance conta a história de um inglês que está em férias na Escócia e se apaixona por

<sup>36</sup> A lista de obras de Bram Stoker acima citadas foram extraídas dos sites: <http://www.bramstoker.org> e <https://seuhistory.com/biografias/bram-stoker>.

<sup>37</sup> Em tradução livre: *O Mistério do Mar*. Esse romance não foi publicado no Brasil.

uma americana. Nessa obra, Stoker também apresenta a história ao leitor por meio de elementos do gótico como: o mistério, as visões estranhas que assombam o protagonista Archibald e uma velha senhora que ele acredita ter dons sobrenaturais.

Gates, em sua dissertação de mestrado intitulada *Bram Stoker's Dracula and the Gothic Tradition* (1976), discorre sobre outro traço marcante da escrita de Stoker que é a maneira como ele apresenta as mulheres dentro das histórias, sempre dividindo-as em classes opostas, uma mulher forte e a outra fraca, a vítima e a sobrevivente, tudo dentro de uma esfera gótica:

As vítimas, Lucy Westenra, Lilla de *The Lair of the White Worm* e a Sra. Brent em *The Secret of the Growing Gold*, são criaturas frágeis e bonitas, cuja virtude não é prova contra danos. As sobreviventes, Mina Harker, Margaret em *The Jewel of Seven Stars*, Teutal em *The Lady of the Shroud*, são feitas de coisas mais fortes e enfrentam o mal ameaçador com a ajuda dos heróis. A mulher ideal de Stoker, como é tipificada pelo último grupo, é linda, engenhosa, inteligente, sem ser uma ameaça para os homens e, quando necessário, é corajosa (GATES, 1976, p. 48, tradução nossa).<sup>38</sup>

Já para Moers, as heroínas devem possuir um papel diferente dentro da ficção gótica, que atribua à mulher um status mais independente, dotada de liberdade para ir e vir e, principalmente, a mulher como ser inteligente e forte. Como exemplo dessa emancipação feminina, ela cita as personagens da escritora inglesa Anne Radcliffe, uma das primeiras mulheres a escreverem e com sucesso de público e crítica, romances góticos, ainda no século XVIII:

A heroína assume muitas formas, como a heroína intelectual ou pensante, a heroína apaixonada e a heroína itinerante. As heroínas de Radcliffe caem na categoria da heroína itinerante, "quem se move, que age, que lida com a vicissitude e a aventura" (MOERS, 1985, p. 124, tradução nossa).<sup>39</sup>

A respeito dos jovens heróis, presentes na maioria dos contos de Stoker, são a personificação do homem ideal, aquele cheio de virtudes. E isso, de acordo com Railo

---

<sup>38</sup> The victims, Lucy Westenra, Lilla of *The Lair of the White Worm*, and Mrs. Brent in *The Secret of the Growing Gold*, are frail beautiful creatures, whose virtue is not proof against harm. The survivors, Mina Harker, Margaret in *The Jewel of Seven Stars*, Teutal in *The Lady of the Shroud*, are made of stronger stuff and endure the threatening evil with the help of the heroes. Stoker's ideal woman, as typified by the latter group, is beautiful, resourceful, intelligent without being a threat to men and, when the need arises, courageous.

<sup>39</sup> Heroism takes many forms, such as the intellectual or thinking heroine, the passionate or woman-in-love heroine, and the traveling heroine. Radcliffe's heroines fall into the category of the traveling heroine, "who moves, who acts, who copes with vicissitude and adventure.

(1964), contribuiu para que as obras de Stoker não alcançassem a popularidade almejada. Segundo o autor, esses personagens retratados apenas pelas suas qualidades não são interessantes dentro da narrativa: "A virtude é chata, insípida, não romântica, o pecado é fascinante, variado e romântico" (RAILO, 1964 p. 283, tradução nossa)<sup>40</sup>. De modo geral, a função dos jovens heróis de Stoker é destruir os vilões e resgatar as donzelas que estavam em perigo. Outra característica dos heróis de Stoker é a curiosidade, que em muitos casos pode ser fatal, como exemplifica Gates (1976, p. 33, tradução nossa):

O jovem inglês em *The Burial of the Rats*, atraído por sua curiosidade para os subúrbios menos conhecidos de Paris, é meticuloso e quase assassinado por vagabundos e pedreiros. Malcolm Malcolmson, intrigado por sua solidão, aluga *The Judge's House* e chega a um destino assustador. A situação básica nessas duas histórias curtas, os receios crescentes e a realização gradual do perigo de um jovem sozinho em um ambiente estranho, se repete na *The Lady of the Shroud*, *Dracula's Guest* e na seção de abertura de *Dracula*. Em todos esses trabalhos, exceto *The Judge's House*, a impotência do herói é agravada por estar isolado em um país estrangeiro.<sup>41</sup>

O conto *Dracula's Guest* (1914) ou *O convidado de Drácula* (2013) em português, a princípio faria parte do romance *Drácula* (1897), mas por decisão do editor acabou sendo lançado como um apêndice para *Drácula* e foi retirado antes da primeira publicação, pois a obra já estava longa. E a publicaram posteriormente como uma história autônoma. Na trama, um inglês vai até uma vila considerada assombrada antes de seguir viagem à Transilvânia, considerada uma região remota, tida como lugar de atraso.

Tem-se então a imagem de um inglês adentrando em um território estrangeiro e, chegando lá, uma forte tempestade de neve faz esse inglês procurar abrigo no cemitério local, protegendo-se da neve em uma tumba, onde uma visão o faz desmaiar de pavor: uma mulher com lábios ensanguentados que estava dentro da tumba e começa a gritar. Essa mulher é retratada no conto como forte e vibrante, capaz de provocar pânico no inglês, que nesse conto não recebe nome, o que pode ser visto como simbólico: ele está

---

<sup>40</sup> "Virtue is boring, insipid, unromantic; sin is fascinating, variegated and romantic".

<sup>41</sup> The young Englishman in *The Burial of the Rats*, lured by his curiosity into the lesser-known suburbs of Paris, is menaced and almost murdered by tramps and rag-pickers. Malcolm Malcolmson, intrigued by its solitude, rents *The Judge's House* and comes to a frightening end there. The basic situation in these two short stories, the growing fears and gradual realization of danger of a youngman alone in strange surroundings, recurs in *The Lady of the Shroud*, *Dracula's Guest*, and the opening section of *Dracula*. In all of these works except *The Judge's House*, the helplessness of the hero is compounded by his being isolated in a foreign country.

representando toda a nação inglesa, com seus preconceitos e ansiedades. Dentre essas ansiedades, se destaca o medo do patriarcado em ver uma mulher tão segura de si, assertiva e que pode dominar e controlar um homem, como a personagem feminina descrita acima.

Ao acordar ele percebe que está diante de si um grande lobo lambendo seu pescoço. Ele novamente desmaia e é acordado por policiais que vão à caça do lobo, porém não o encontram e se dão conta de que há marcas de mordida no pescoço do jovem. Essa passagem da narrativa remete a uma questão homossexual, *Queer*, presente na obra de Stoker de forma bem velada. Sobre esse ponto, Louro define como:

*Queer* é tudo isso: estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transsexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2004, p. 78).

Os policiais o levam para o quarto de hotel e lá ele descobre que o Conde Drácula foi quem avisou aos policiais para irem ao encontro do jovem, seu convidado, pois ele não conhecia a região e esta era conhecida por seus lobos ferozes. Mais uma vez Stoker enfatiza a selvageria daquela região, ou seja, a geografia do lugar está relacionada à hierarquia espacial, visto que em oposição a essa descrição do local, tem-se a Inglaterra que não é mencionada no texto como uma terra de lobos selvagens, e sim, um lugar de ordem. Em síntese, os lobos apresentados no conto representam tudo que há de mais primitivo na região: a selvageria, o subdesenvolvimento do lugar, a desordem e a agressividade.

É notório que o conjunto da obra de Stoker não obteve o mesmo sucesso que sua obra-prima. Porém vale ressaltar que o escritor foi um grande contribuinte para a literatura gótica, retratando principalmente o medo do desconhecido e seu fascínio pelo sobrenatural e o folclore, que foram muito discutidos dentro de seus muitos contos e romances.

Stoker também não foi um escritor preocupado em difundir a causa irlandesa, dado que suas obras retratavam temas universais e os mais variados cenários entre Egito, Inglaterra, Munique e outros, muito embora, em *Drácula* se percebam críticas ao

falso moralismo inglês. Concluindo, Stoker era um escritor que pertencia a uma colônia britânica, a Irlanda, porém o conjunto de sua obra não abordava exatamente os males da colonização.

### **2.3 DRÁCULA: A RECEPÇÃO CRÍTICA**

O romance *Drácula* (1897) foi escrito há 121 anos e, mesmo passado mais de um século desde sua primeira publicação, a obra de Stoker continua exercendo fascínio sobre os leitores, como afirmam Argel e Neto sobre um dos motivos que levaram o personagem à imortalidade: “Qualquer criatura que ameace a vida humana por meio do roubo de sangue reafirma, na verdade, o imenso poder simbólico do próprio sangue, nosso líquido mais precioso” (ARGEL e NETO, 2008 p.14). Na literatura estima-se que mais de 1000 romances receberam influência do personagem Drácula.

O vampiro de Stoker faz referências ao Imperador da Valáquia, o Conde Vlad Tepes, ou Vlad, O Empalador como era conhecido devido a sua conhecida prática de empalar seus inimigos ainda vivos e, deixá-los em exposição para que seus adversários vissem sua crueldade. Mesmo que Stoker nunca tenha afirmado que o Imperador Vlad foi sua fonte de pesquisa para a construção de seu personagem, é possível perceber as semelhanças entre os dois.

Quando Stoker publicou sua obra mais famosa, inicialmente recebeu uma tiragem de apenas três mil cópias, não alcançando o sucesso de imediato. Só em 1920, quando foi relançado, o romance obteve as vendas necessárias para se tornar um *Best-seller*. Segundo Branco (2012, p 87) comenta sobre as vendas em 1920:

Drácula foi um romance tão bem recebido pela crítica e pelo público, incluindo celebridades como Churchill e *Sir* Arthur Conan Doyle, criador de Sherlock Holmes, que acabou por construir, sobre todas as lendas que precederam sua publicação, um paradigma para a lenda do vampiro.

O livro de Stoker consagrou a temática vampiresca dentro do universo gótico, abrindo espaço para outras obras de mesmo tema. Um exemplo é *Entrevista com o vampiro* (1976), escrito pela americana Anne Rice (1941 – ). Nessa novela de Rice, há o confronto entre o bem e mal em uma perspectiva mais voltada para a filosofia onde se questiona a natureza do diabólico, envolto em um ar de melancolia. Outras obras

também de Rice que envolvem a mesma temática são *O vampiro Lestat* (1985) e *A Rainha dos Condenados* (1988), todas adaptadas para o cinema.

Outros livros conhecidos que se inspiraram em Drácula foram *A hora do Vampiro* (1975) do mestre do terror contemporâneo Stephen King, com uma narrativa de mistério, suspense, caixões, mortes e outros elementos do gótico. E *Os Sete* (2000), do brasileiro André Vianco, que apresenta a história de sete vampiros, cada um com uma característica diferente. A escritora Stephenie Meyer em 2005 também recriou o mito dos vampiros ao escrever a saga *Crepúsculo*, onde o vampiro da atualidade é descrito “como um ser sensível e angustiado pela sua condição por não poder desfrutar plenamente seu amor por uma mortal” (SILVA, 2002, p. 16).

*Drácula* foi também uma das obras mais adaptadas para o cinema, teatro e séries de TV. No cinema, estima-se que a obra tenha inspirado cerca de 280 produções. Para citar algumas dessas muitas adaptações, a do brasileiro conhecido como Zé do Caixão, responsáveis por vários filmes sendo o mais famoso deles *À meia-noite levarei sua alma* (1964). O brasileiro foi o precursor do gótico no cinema nacional.

O filme *Nosferatu* (1922) foi produzido na Alemanha e se tornou um clássico do terror no país. O vampiro protagonista recebeu o nome de Nosferatu porque Florence, viúva de Stoker, não cedeu os direitos autorais para a produção do enredo. Outra adaptação conhecida é a do ator húngaro Bela Lugosi que coincidentemente nasceu a poucos quilômetros da fronteira com a Transilvânia e, recebeu destaque por sua atuação. Em 1927 ele protagonizou uma turnê teatral pelos Estados Unidos baseada no romance *Drácula* e anos mais tarde teve a oportunidade de interpretar o personagem no cinema, em 1931.

Em 1958, o ator britânico Christopher Lee interpretou o personagem no cinema e esse filme trouxe de volta as produções com a temática vampiresca. O filme intitulado *O vampiro da noite* obteve sucesso em bilheteria oportunizando a Lee convites para outros trabalhos. A mesma produtora responsável pelo filme *O vampiro da noite* resolveu criar uma sequência para a história em *As noivas de Drácula* (1960).

Francis Ford Coppola produziu em 1992 aquele que é considerado o filme com enredo mais próximo do romance de Stoker. Com o britânico Gary Oldman interpretando o Conde Drácula, a trama explora a sexualidade e anseios vitorianos assim como na obra de 1897. *Drácula de Bram Stoker* (1992) chegou inclusive a receber três Oscars. Outra produção que foi sucesso de bilheteria, tendo seu primeiro lançamento em 1998, é *Blade: O caçador de vampiros*, que recebeu várias continuações.

Nos anos 2000, uma adaptação da obra de Stoker tida como controversa, trouxe como protagonista o escocês Gerard Butler. O filme, intitulado *Drácula 2000*, faz uma releitura da obra trazendo o lendário vampiro para a atualidade. Entretanto, ele não foi bem aceito pela crítica, pois segundo os especialistas, o enredo do filme estava fora dos padrões estabelecidos na obra *Drácula* (1897) de Bram Stoker, como por exemplo: o roteiro distante da obra de 1897. Outra adaptação que sofreu com a crítica foi *Drácula: A história nunca contada* (2014) com Luke Evans. O enredo conta a história do imperador Vlad Tepes que luta contra o Império Otomano e em determinado momento perde a batalha. Em seguida, faz um pacto com um monstro para obter força sobrenatural e derrotar seus inimigos, e esse pacto transforma Vlad no vampiro Drácula. Entretanto, há de se considerar que o cinema não necessariamente precisa ser fiel ao texto literário.

O vampiro também foi tema de várias séries de TV, como *True Blood* (2008); *Diários de um vampiro* (2009), que foi adaptada a partir dos livros de mesmo nome da escritora L. J. Smith; *The Originals* (2013); *Drácula* (2013), e outras. De fato, a maior parte dessas adaptações, seja para outras obras, cinema ou TV, modificaram o personagem Drácula, trouxeram para ele novas caracterizações, cenários e enredos diferentes do escrito em 1897. O vampiro ultrapassou as páginas do livro de Stoker, e na contemporaneidade, se adapta aos mais diversos ambientes. Apesar de tantas modificações no personagem, essas muitas adaptações contribuíram para imortalizar o Conde Drácula, conferindo a ele o título de personagem literário mais retratado da história.<sup>42</sup>

### **3. PERSPECTIVAS (PÓS)COLONIAIS EM DRÁCULA**

#### **3.1 A QUESTÃO DO PONTO DE VISTA: NARRADORES INGLESES**

---

<sup>42</sup> Título concedido pelo Guinness Book, em 2012.

Durante a análise de uma obra literária é importante considerar o contexto onde ela está inserida, uma vez que os estudos pós-coloniais, por exemplo, investigam desde o cenário até as relações entre os personagens. Dias (2011 p.139) afirma que “a análise das relações entre o texto literário e o seu contexto de produção chegou a ser entendida por muitos, como elemento fundamental para sua compreensão.” No caso de *Drácula* (1897) se torna imprescindível explorar as relações entre os países mencionados no romance, visto que essas relações influenciam o comportamento dos personagens e expressam sua visão de mundo acerca do eu e do outro racial e religioso.

O romance em estudo foi escrito em uma época conhecida como “Era Vitoriana”, que corresponde ao período britânico governado pela rainha Vitória I (1819 – 1901). O reinado dela durou 64 anos, indo desde sua coroação em 1837 até sua morte em 1901, sendo este o mais longo reinado inglês. Nesse período, a Revolução Industrial atingiu seu auge, retomando o desenvolvimento da economia britânica e o Estado soberano que ampliou sua fama e poder internacional.

A Inglaterra estabeleceu-se como grande potência mundial naquele século, tendo inclusive um aumento significativo do seu território, dadas as investidas expansionistas da rainha, que visava “incorporar o Egito ao seu império, para ter melhores rotas comerciais em direção à Índia” (SILVA, 2011 p. 13). Porém os avanços tecnológicos serviram para enriquecer ainda mais a classe burguesa, aumentando o abismo já existente entre ricos e pobres.

Além do desenvolvimento comercial, o governo Vitoriano possibilitou o avanço na medicina: “esta assume a posição central das ciências cartesianas, firma-se como a ciência-modelo, detentora da verdade última sobre o ser humano” (CORVINI, 2012, p.12). Também ficava a cargo da medicina definir o que era aceitável ou anormal dentro da sexualidade, estabelecendo regras para o casamento, por exemplo. Nesse contexto puritano, a mulher teria a única função de procriar, e lhe era negado qualquer tipo de prazer sexual:

ao mesmo tempo que se exalta o modelo conjugal para procriação, entrega-se o prazer à marginalidade, disseminando-se junto às práticas extraconjugais as DST e a ilegitimidade. Assim, evidencia-se que o prazer, mesmo obtido dentro do casamento, condena a mulher, pois está relacionado às prostitutas. (MUCHEMBLED, 2007, p. 712).

As normas impostas pela rainha eram extremamente moralistas, repressivas e puritanas visando regular o comportamento dos ingleses, reprimindo as mulheres, em especial, subjugando-as à condição de vida doméstica, sendo este o único modelo de

virtude e decência. A mulher Vitoriana não poderia participar dos negócios, visto que era considerada inferior ao homem em tudo, e sua opinião não era relevante. Essa mulher deveria ser: “Pura, delicada, passiva, submissa e bela [...] Almas tão puras não podem ser corrompidas com negócios ou ciência, e corpos tão frágeis não têm condições de trabalhar para o próprio sustento” (PEREIRA *apud* SILVA, 2011, p. 25).

A monarquia pregava o modelo de sociedade ideal, indo desde a vida familiar até o setor econômico. E esse progresso tão exaltado pelo governo monárquico, alcançado também através da Revolução Industrial, trouxe como consequência os problemas sociais gerados pela falta de emprego, tendo em vista que o homem foi substituído pela máquina. Houve também um aumento da poluição do ar devido à fumaça liberada pelas grandes fábricas. A população sem emprego migrou para as grandes cidades, levando-as a um crescimento sem controle e aumento da violência.

Em meio a toda essa crise social e repressão sexual, a literatura gótica, que se tornou uma espécie de válvula de escape, permitiu aos ingleses expressarem seus mais profundos sentimentos, desejos, e tudo aquilo que fugia aos padrões Vitorianos. O gótico misturava a satisfação pelo crescimento da ciência, contudo mediado pela esfera sobrenatural ou relacionado ao desconhecido e uma habitual reiteração das conquistas de “personagens vitorianos, atormentados pela sombra persistente dos prenúncios de degeneração racial e declínio imperial” (BRANTLINGER, 2001 *apud* SILVA E FERREIRA, 2015, p. 708).

Nesse contexto, o gótico póscolonial é caracterizado por trazer os fantasmas das colônias para o Império a fim de assombrá-los, uma vez que a chegada de estrangeiros à Inglaterra se constituía no maior medo Vitoriano, que era o de uma invasão e mais ainda, a possibilidade desses estrangeiros gerarem filhos com as mulheres inglesas, ameaçando a hegemonia nacional, através da contaminação do puro sangue inglês.

Devido à sua postura e atitudes, a nação britânica foi alvo de duras críticas por parte de escritores que usavam seus textos para criticar a hipocrisia no comportamento inglês, quando nem mesmo a aristocracia era uma representante digna do moralismo que pregava. Sobre essa repressão e hipocrisia britânica, Muchembled (*apud* RIOS, 2011, p. 387) escreveu:

a pornografia e a frequência às prostitutas, a primeira limitada a um número reduzido de consumidores, a outra ampla e multiforme, constituíam duas das principais vias de libertação da angústia causada pelo pudor vitoriano. Assim, não apenas esses ideais moralistas vão

perdurar como também vai continuar a existir a sua hipocrisia: a aderência de uma vida sexual dupla que em geral se observava no bom e honesto pai de família que à noite busca os deleites do amor venal.

Contudo, na década de 1890 o período Vitoriano entra em declínio, sendo um dos motivos o crescimento de outras potências como “Alemanha e os Estados Unidos, e o confronto com a perda de poder e de mercados nas colônias, bem como dúvidas sobre a ‘moralidade’ da missão imperial” (MARQUES, 2011, p. 22). E aproveitando-se desse momento de incerteza e insegurança social, os escritores publicaram obras representando o gótico como espelho daquela sociedade que vivia o chamado *fin de siècle* [fim de século], caracterizando-se por seu cenário sobrecarregado de medos, crises, tensões e deterioração do fim de um século marcado pelo rígido controle imperial.

Destaca-se também nessa literatura gótica o surgimento da *femme fatale* [mulher fatal], que era a oposição à mulher tida como modelo de submissão e passividade, a mulher anjo. Ela se configurava no maior pavor do patriarcado da época, que era a emancipação feminina. Essa mulher era livre para lutar e conquistar seus objetivos, despindo-se de qualquer sentimentalismo ou pudor, tornando-se um símbolo de transgressão, subversão e ruptura com os valores puritanos.

E todo esse conjunto de medos e ansiedades vitorianas é evidenciado em *Drácula* (1897), que se destaca pela combinação do gótico tradicional com o gótico imperial. Mesmo com a forte presença do romantismo, essa obra foi considerada bastante moderna pelos críticos:

Embora aludem a dispositivos góticos como manuscritos perdidos e cartas, esses fragmentos são registrados da maneira mais moderna possível: através de máquina de escrever, em taquigrafia e em fonógrafo. [...] A modernidade da ambientação do romance também é assinalada através do status profissional dos homens que se unem contra o vampiro: com exceção do remanescente aristocrático, Arthur Holmwood, eles são os advogados e doutores do centro da vida comercial vitoriana tardia. [...] Van Helsing é uma combinação de professor, médico, advogado, filósofo e cientista (BOTTING *apud* RODRIGUES, 2008, p. 15).

*Drácula* (1897) é um romance epistolar, e Stoker, com grande habilidade, se apropria desse gênero para criar sua obra-prima que, através de diários, cartas, telegramas e recortes de jornais, vai apresentando ao leitor o pensamento e vivência de cada personagem, bem com retratos daquela sociedade. O romance conta com vários

narradores, todos contando os fatos em primeira pessoa, onde é possível observar o viés ideológico presente no relato de cada um dos personagens, constituindo um mosaico de gêneros e pontos de vista.

Isso confere verossimilhança à obra, posto que no diário se descrevem intimidades que nem sempre seriam compartilhadas com outras pessoas. Da mesma forma, as cartas também se caracterizam por seu tom pessoal. Acerca da popularização desse método adotado por Stoker, Reis e Lopes (*apud* MARTINS, 2013, p. 126) explicam:

a narrativa epistolar é uma técnica literária que consiste em desenvolver a história principalmente através de cartas, ou de conjuntos de cartas, normalmente trocadas entre duas ou mais personagens, relatando uma história que se vai configurando pela articulação desses vários testemunhos, embora também sejam usadas entradas de diários e notícias de jornais.

Na condução da narrativa, Stoker leva seu leitor a vivenciar aquela passagem junto de cada personagem e, por sua vez, nenhum deles é onisciente; logo, a história vai sendo construída aos poucos. Essa técnica de escrita de Stoker, conforme aborda Nestarez (2017, p. 13), interfere no modo como o leitor vai assimilando a história:

pois, sem um narrador onisciente, temos que montar, nós mesmos, uma espécie de quebra-cabeça, o que pode atenuar o suspense ou enfraquecer certas passagens. Neste sentido, vale lembrar que o personagem-título não é, curiosamente, o protagonista; seu ponto de vista não é apresentado. Por outro lado, isso acaba envolvendo o Conde em brumas de mistério ainda mais espessas.

A respeito do viés ideológico Foucault (2009 *apud* DIAS, 2011, p. 141) discorre: “o discurso tanto escrito quanto oral, nunca poderá se livrar do período histórico em que foi produzido.” Essa consideração é importante porque cada personagem de Stoker carrega em seu comportamento e discurso, a bagagem ideológica imposta a eles durante a Era Vitoriana.

Ora, *Drácula*, narra a história do jovem advogado inglês Jonathan Harker que viaja de Londres até o castelo do Conde Drácula na Transilvânia para levar informações acerca de uma propriedade adquirida pelo Conde na Inglaterra. A narrativa começa com o diário de Jonathan Harker, onde ele vai relatando sua viagem até o castelo. O trajeto é apresentado de forma limitada ao leitor por meio da descrição de Jonathan que

estereotipa a região dos Cárpatos usando palavras como “selvagem, inexplorada e desconhecida” (STOKER, 2017, p. 19-20)<sup>43</sup>, ao ponto de não ser possível encontrar sua localização exata nos mapas. Percebe-se então que Jonathan está partindo rumo ao desconhecido, de maneira simbólica, para o lado mais obscuro do ser humano, posto que Drácula representa tudo aquilo que queremos e tememos ao mesmo tempo. A inglesidade de Jonathan é responsável e se afirma na e pela outremização do lugar e de seus habitantes.

Continuando seu relato, em um tom de superioridade inglesa, afirma que nenhuma outra região do mundo possuía atlas organizados e precisos como os feitos na Inglaterra: “não há nenhum mapa dessa região que pudesse ser comparado aos nossos próprios mapas da Agência Nacional de Cartografia” (STOKER, 2017 p. 19)<sup>44</sup>. Esse comentário de Jonathan reforça o fato de que o Império acredita na sua superioridade e, segundo Bonnici (2005, p. 19):

A implicação cultural e histórica dos *mapas* como meio de representação pertence ao conceito de poder. [...] A cartografia tinha um papel fundamental para as potências coloniais para traçarem os caminhos terrestres e marítimos, e estabelecerem colônias fora dos limites europeus.

Mais adiante, o personagem é apresentado a uma crença muito conhecida na Romênia: O dia de São Jorge<sup>45</sup>. A senhora idosa que recebe Jonathan implora que ele não saia, pois nesse dia toda a maldade existente no mundo ganha completo poder. Esse discurso deixou Jonathan angustiado diante do desconhecido. O inglês recebe dela um crucifixo, porém ele não o reconhece como um símbolo de proteção, pois ele faz parte da religião protestante britânica. Isso remete ao que foi discutido anteriormente, sobre a divisão religiosa entre católicos e protestantes, aqui tratada como mais um elemento que ilustra a diferença da cultura local, dada a misticismo de origem pagã, revelando um ainda presente sincretismo religioso, tão questionado pela cultura da Europa ocidental. Assim, esse crucifixo que na Inglaterra não teria importância, adquire outro significado dentro dessa cultura estrangeira e sincrética.

---

<sup>43</sup> “wildest, unexplored and known.”(STOKER, 2017, p. 280).

<sup>44</sup> “as there are no maps of this country as yet to compare with our own Ordnance Survey Maps.” (STOKER, 2017 p. 281-282).

<sup>45</sup> Segundo a tradição, é na véspera do dia de São Jorge, que as criaturas do mal, entre as quais se incluem os vampiros, se tornam mais ativas. (Nota do tradutor da edição utilizada nesta pesquisa, p. 21).

Após adentrar ao castelo, o personagem se vê encantado com os objetos valiosos que estão à sua frente: “o serviço de mesa era de ouro, e tão maravilhosamente trabalhado que devia valer uma imensa fortuna” (STOKER, 2017, p. 31)<sup>46</sup>. O deslumbramento de Jonathan é semelhante ao do colonizador em seu primeiro contato com a região estrangeira, que ainda não foi explorada por ele. Este refinamento põe por terra as expectativas de Jonathan acerca daquele ambiente.

Em um diálogo entre Jonathan e o Conde, ele demonstra um vasto conhecimento sobre a Inglaterra e seu idioma, fato que impressiona o jovem inglês. A este respeito, Todorov (*apud* BONNICI, 2000, p. 64) discorre: “A primeira reação espontânea em relação ao estrangeiro é imaginá-lo inferior porque...não fala a nossa língua [européia].” Mas para espanto de Jonathan o Conde estava bem informado sobre os assuntos da Inglaterra. Neste ponto da narrativa ainda não estava claro para Jonathan os interesses capitalistas e “imperialistas” de Drácula sobre a Inglaterra.

O Conde também tenta mostrar ao seu convidado que ele é superior: “Nós, os nobres da Transilvânia, não gostamos de pensar que os nossos ossos possam repousar entre os mortos comuns” (STOKER, 2017, p. 34)<sup>47</sup>. Aqui outra fala do Conde que evidencia seu desejo de parecer importante aos olhos de um inglês, visto que a Inglaterra era a maior referência de poder à época.

Além dos camponeses mencionados por Jonathan, outro povo que aparece na história são os *szgany*. Eles eram ciganos que trabalhavam para o Conde, transportando os caixões e terra da Transilvânia para a Inglaterra. É comum na literatura europeia eles serem retratados como subalternos, especialmente por serem oriundos de uma cultura ágrafa, porém eles são também vistos como subversivos, visto não respeitarem as leis das nações onde se fixam, uma vez que são um povo nômade e de origem não plenamente definida. Aqui eles recebem esses dois tratamentos.

Outro narrador presente na obra é o Dr. John Seward, diretor de um asilo mental. Este representa a ciência britânica e todo o seu avanço que estava apenas sob o domínio do homem. Suas descobertas são registradas em um fonógrafo<sup>48</sup>, como por exemplo, suas pesquisas com o paciente Renfield, caso este que desafia a ciência pois o médico não consegue encontrar uma solução para a loucura do paciente: “Querida ser capaz de

---

<sup>46</sup>“The table service is of gold, and so beautifully wrought that it must be of immense value” (STOKER, 2017, p. 288).

<sup>47</sup>“We Transylvanian nobles love not to think that our bones may lie amongst the common dead” (STOKER, 2017, p. 289-290).

<sup>48</sup> Trata-se de um aparelho que grava e reproduz a voz por meio de um cilindro.

descobrir qual o seu objetivo afinal. Ele parece ter algum plano próprio previamente estabelecido, mas ainda não sei qual é.” (STOKER, 2017, p. 65)<sup>49</sup>. No relato seguinte, ainda sobre seu paciente mais desafiador, ele completa:

Se eu conhecesse o segredo desse tipo de mente, se eu tivesse a chave para a fantasia mesmo de um lunático, poderia avançar meu próprio ramo da ciência para um campo comparado ao qual a fisiologia de Burdon-Sanderson ou o conhecimento de Ferrier sobre o cérebro não representaria nada. (STOKER, 2017, p. 67).<sup>50</sup>

Como já mencionado anteriormente, foi na era vitoriana que a medicina atingiu um grande avanço, porém, esta limitava-se apenas ao plano material, pregando que todas as doenças poderiam ser curadas com tratamentos. Não obstante, o caso de Renfield estava além dos domínios científicos, posto que a loucura era um “território do gótico”, e a ciência com seu ceticismo e racionalidade não conseguia ter acesso ao pensamento de Renfield. E o paciente representava o medo dos ingleses de uma degeneração mental e a incapacidade da ciência por não conseguir justificar tudo o que está em volta.

As camadas da narrativa também são construídas por Van Helsing que veio de Amsterdã. Apesar de utilizar a medicina tradicional, também acredita no que é místico, porém não no mesmo nível do povo da Transilvânia, visto que na hierarquia espacial europeia e imperialista, ele vinha de uma região valorizada ou seja, a Europa ocidental. Este valor adivinha do fato daquela região ter recebido progresso mais cedo, ao se converter ao Cristianismo católico e, depois, à corrente protestante. Seus conhecimentos acerca do obscuro são imprescindíveis para a condução da trama porque o fazem entender o outro racial e religioso melhor do que seus pares. Van Helsing é o elo que unifica os dois extremos: de um lado a racionalidade da ciência, do outro os mistérios do mundo sobrenatural. Em uma conversa com Morris, Arthur e Seward, sobre os mortos-vivos, Van Helsing explica sobre a origem sobrenatural dessas criaturas que tanto amedrontam e desafiam a ciência por estarem além de qualquer racionalização:

Isto vem do conhecimento e experiência dos povos da Antiguidade, e de todos aqueles que estudaram os poderes dos mortos-vivos. Quando

---

<sup>49</sup> “I wish I could get at what is the object of the latter. He seems to have some settled scheme of his own, but what it is I do not know.” (STOKER, 2017, p. 307).

<sup>50</sup> “Had I even the secret of one such mind, did I hold the key to the fancy of even lunatic, I might advance my own branch of science to a pitch compared with which Burdon-Sanderson’s physiology or Ferrier’s brain knowledge would be as nothing.” (STOKER, 2017, p. 309).

se tornaram mortos-vivos, junto com a mudança veio a maldição da imortalidade. Eles não podem morrer, mas têm que prosseguir por séculos e séculos, fazendo novas vítimas e multiplicando os males do mundo. (STOKER, 2017, p. 165).<sup>51</sup>

Outra personagem é Mina, uma jovem inglesa, noiva de Jonathan Harker. Ela é uma das duas narradoras da obra e, não fosse sua inteligência, seria o modelo ideal da mulher vitoriana, pois representa aquela que sabe se comportar e que está se preparando para o casamento. Apesar de suas qualidades, é uma mulher submissa ao patriarcado, visto que trabalha enquanto solteira, porém, após o casamento, e por um pedido de seu noivo Jonathan, vai apenas se dedicar ao marido, cumprindo seu papel de esposa abnegada.

A narradora pode ser dividida entre antes e depois do casamento. Quando solteira ela não afirma ser uma mulher de posses, e isso pode justificar o fato dela ter que trabalhar, sendo que para a mulher não era moralmente aceito que ela estivesse parte do tempo fora do lar. Mas após o casamento, só em momentos de extrema necessidade financeira, era permitido que a mulher trabalhasse. E essa ocupação da personagem era uma das poucas exceções que não manchavam a reputação de uma mulher:

No entanto, até as últimas décadas do século quase a única ocupação aberta a mulheres de boa família, em circunstâncias reduzidas era ensinar, como uma professora ou, mais provável, como uma governanta em uma família privada. (ALTICK, 1973, p. 57, tradução nossa)<sup>52</sup>.

Mina também carrega estereótipos em seu discurso, como no momento em que chega à cidade de Whitby para encontrar-se com Lucy e se depara com um senhor idoso que foi marinheiro da Groenlândia, retratando sua fisionomia de maneira desrespeitosa: “É um velho engraçado. Deve ser terrivelmente velho, pois seu rosto é nodoso e retorcido como a casca de uma árvore” (STOKER, 2017, p. 61).<sup>53</sup> Mina continua na

---

<sup>51</sup> It is out of the lore and experience of the ancients and of all those who have studied the powers of the UnDead. When they become such, there comes with the change the curse of immortality. They cannot die, but must go on age after age adding new victims and multiplying the evils of the world. (STOKER, 2017 p. 366).

<sup>52</sup> Nevertheless, until the last decades of the century almost the only occupation open to women of good family in reduced circumstances was teaching, as a schoolmistress, more likely, as a governess in a private family.

<sup>53</sup> “He is a funny old man. He must be awfully old, for his face is gnarled and the bark of tree” (STOKER, 2017, p. 305).

página seguinte a descrição do senhor idoso quando relata que ele e outros dois amigos vieram conversar com ela e Lucy: “Ele é evidentemente, o sabe-tudo entre eles, e creio que, em seus tempos de juventude , deve ter sido uma pessoa bastante autoritária. Não admite nada e costringe a todos” (STOKER, 2017, p. 62).<sup>54</sup>

A segunda mulher narradora do romance é a inglesa Lucy Westenra, uma moça bonita de classe alta que tinha vários pretendentes, mas que acaba se decidindo por Arthur, um homem de posses e sobrenome importante. Lucy é o oposto de Mina, não é inteligente e preocupa-se apenas com a beleza, principalmente porque Lucy pertence à classe alta e ia casar-se com um homem também de nível elevado; ela não deveria preocupar-se com questões referentes ao sustento da casa.

Igualmente aos outros ingleses narradores, Lucy retrata em uma carta a Mina, o pretendente estrangeiro com conotação negativa. Ela foi pedida em casamento por um texano e o descreve como alguém que fala muito, e que provavelmente é um mentiroso, diferente de seu escolhido, o inglês Arthur: “Lá estava o Sr. Morris contando as suas histórias, e Arthur nunca contou nenhuma. [...] Receio minha querida que ele tenha inventado tudo isso” (STOKER, 2017, p. 57).<sup>55</sup>

O personagem texano Quincey Morris não possui um diário, sua voz assim é intermediada pela voz dos outros personagens. Seu discurso é apresentado na narrativa através das cartas e diários dos narradores ingleses. Isso se constitui em uma forma de silenciamento do personagem, pois ele não possui discurso direto e nem possibilidade de auto-representação assim como os personagens britânicos.

Em uma das raras passagens da narrativa onde são relatados os discursos do estrangeiro Quincey Morris, fica evidente sua crença no sobrenatural, representando o misticismo estrangeiro, quando afirma que a situação em que se encontra Lucy após a contaminação do sangue e sua transformação, “é um mistério que vai além de qualquer honra ou desonra” (STOKER, 2017, p.161).<sup>56</sup> Essa passagem foi registrada no diário de Seward, visto que à Quincey Morris não é oportunizado um discurso direto.

Outro personagem que não possui um diário, mas é apresentado na narrativa por meio de suas cartas, telegramas ou mencionado nos diários pelos narradores, é o rico inglês Arthur Holmwood, noivo de Lucy, que segundo é descrito no relato de Seward,

---

<sup>54</sup> “He is evidently the Sir Oracle of them, and I should think must have been in his time a most dictatorial person. He will not admit anything, and down faces everybody” (STOKER, 2017 p. 306).

<sup>55</sup> “Was Mr. Morris telling us his stories, and Arthur never told any [...] I am afraid, my dear, he has to invent it all” (STOKER, 2017, p. 303).

<sup>56</sup> “is a mstery that goes beyond any honour and dishonour” (STOKER, 2017, p. 363).

também tem a postura de homem vitoriano, pois não hesita em matar Lucy depois que ela foi contaminada pelo sangue impuro de Drácula, tornando-se uma abominação feminina aos olhos do patriarcado da época.

Ao entrarem no jazigo Van Helsing, Seward, Morris e Arthur, onde estava a vampira Lucy, Van Helsing indagou Arthur se este teria coragem de cravar a estaca no peito de Lucy fazendo com que finalmente a alma dela repousasse em paz, e ele respondeu com firmeza, típica de um homem vitoriano que pretendia controlar os instintos sexuais das mulheres: “Diga-me o que devo fazer, e não hesitarei!” (STOKER, 2017, p. 166)<sup>57</sup>. Seward continua o relato sobre a morte de Lucy, enaltecendo a postura corajosa e máscula de Arthur:

Arthur pegou a estaca e o martelo, e uma vez que sua mente estava concentrada na ação, suas mãos nem sequer estremeceram. Van Helsing abriu o missal e começou a ler, e Quincey e eu o acompanhamos tão bem quanto podíamos. Arthur apoiou a ponta da estaca em cima do coração, e quando olhei pude ver a mossa na carne branca. Então golpeou com toda sua força.” (STOKER, 2017, p.166).<sup>58</sup>

Essa ocasião da morte de Lucy ilustra o medo da hibridização no sangue/raça, mencionado por Khair (2009), pois segundo o autor, os ingleses não suportariam ter seu sangue contaminado por um vampiro/estrangeiro. Por isso decidem eliminar Lucy, para assim eliminar a “ameaça” que agora estava presente no sangue dela após a mordida de Drácula.

Com relação a Drácula, apesar de sua presença ser algo muito forte dentro da narrativa, ele não faz parte do centro imperial, logo pode ser considerado um sujeito que não tem voz ativa na obra, no sentido do discurso direto, e aparece na narrativa apenas pela visão e fala dos ingleses, mediante representação estereotipada. O leitor então não tem acesso ao discurso direto do Conde, e passa a “conhecê-lo” apenas pela descrição limitada dos outros narradores, ou seja, é sempre um ser do império quem o retrata, não há a perspectiva dele narrada por si mesmo. Drácula é subalternizado nos relatos, inclusive quando Jonathan diz que o Conde não aparece nos espelhos. Drácula não possui reflexo nos espelhos, pois para manter a hegemonia é essencial que os

---

<sup>57</sup> “Tell me what I am to do, and I shall not falter!” (STOKER, 2017, p. 366).

<sup>58</sup> Arthur took the stake and the hammer, and when once his mind was set on action his hands never trembled nor even quivered. Van Helsing opened his missal and began to read, and Quincey and I followed as well as we could. Arthur placed the point over the heart, and as I looked I could see its dint in the white flesh. Then he struck with all his might. (STOKER, 2017, p. 366).

subalternos não sejam vistos nem mencionados, nem nada sobre eles ecoe ou se multiplique.

Recortes de jornais, um diário de bordo feito pelo capitão encontrado no navio Demeter que transportou Drácula, também compunham a trama.

### 3.2 A OUTREMIZAÇÃO DE ESPAÇOS

Weisgerber (1978 *apud* REIS e LOPES, 1988, p. 207) descreve o *espaço* de uma narrativa como sendo o “conjunto de relações existentes entre os lugares, o meio, o cenário da ação e as pessoas que esta pressupõe, quer dizer, o indivíduo que relata os eventos e as personagens que neles participam”. O estudo sobre o *espaço* no romance em questão é essencial para se compreender as relações e oposições entre os personagens, sobretudo porque eles estão impregnados de ideologias imperialistas relacionadas às concepções acerca de Império e colônia. Reis e Lopes em seu livro *Dicionário de Teoria da Narrativa* (1988, p. 204), conferem destaque ao *espaço* dentro da narrativa:

O *espaço* constitui uma das mais importantes categorias da *narrativa*. [...] Entendido como domínio específico da *história* (v.), o *espaço* integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da *ação* (v.) e à movimentação das *personagens* (v.): cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.

Além dessa significação dada pelos autores acima citados, Bachelard (*apud* KHALIL 2010 p. 227) divide o *espaço* tomando por base a definição de *topos*. Segundo o autor, os espaços ditos tópicos, “são os espaços do conforto; os atópicos são locais do desconforto, da insatisfação; e os utópicos são os espaços do desejo.” Trazendo essas definições para o romance de Bram Stoker, pode-se aplicá-las a Jonathan Harker: seu lugar de conforto seria a Inglaterra, enquanto centro metropolitano de poder imperial, o lugar do progresso; seu lugar de insatisfação seria a Transilvânia, uma vez que é lá que o jovem inglês vive seus piores pesadelos, um lugar visto como à margem das metrópoles imperialistas europeias.

E o terceiro espaço, o do desejo, de certo modo para Jonathan e também ao Conde é o castelo de Drácula, uma vez que é lá, em um país estrangeiro, que o personagem vive sua experiência erótica mais forte, visto que no encontro com as três irmãs vampiras é seduzido por desejos que jamais seriam permitidos realizar ou mesmo

expressar, em território britânico. É importante destacar que é comum na literatura europeia representar os espaços marginais, sobretudo as colônias, como lugares para a realização de fantasias sexuais, visto serem entendidos como ambientes de baixa moral. Assim, longe dos olhares e dos pudores da valorizada – falsa – moral vitoriana, homens se entregam a atividades sexuais que seriam impensáveis na Europa.

Quanto a Drácula, seu espaço de desejo é a Inglaterra, lugar que pretende invadir e se estabelecer para dominar o Império. Este é um típico desejo do ser que se sente marcado por um complexo de inferioridade em virtude das relações coloniais, isto é, apossar-se dele, imprimindo-lhe uma colonização reversa (FANON, 2008). No caso do personagem Drácula, ele não vinha de uma colônia, mas a Transilvânia, sua região de origem, era vista como um lugar selvagem, de atraso, e isso lhe conferia uma carga negativa e estereotipada.

Com relação aos espaços geográficos apontados na narrativa, a região dos Cárpatos é onde o inglês começa sua jornada rumo ao castelo. De certo, Stoker não escolheu a região de origem de Drácula por acaso. Os caminhos percorridos por Jonathan, completamente misteriosos para ele, ilustram a viagem de um colonizador percorrendo territórios estrangeiros em busca de riquezas. No caso de Jonathan, ele estava a serviço de seu chefe e também para demonstrar sua capacidade como advogado, o que pode representar uma busca por ascensão social do personagem.

Então, ele parte de Munique rumo a Transilvânia, região dos Cárpatos, descrita por ele como “uma das regiões mais selvagens e desconhecidas da Europa” (STOKER, 2017, p. 19).<sup>59</sup> Não obstante, Drácula possui as mesmas características do lugar: sendo o Conde um estrangeiro, é descrito como selvagem, primitivo, bárbaro e desconhecido da Europa, mesmo que na Transilvânia ele possua título de nobreza. Sobre esse cenário Marques (2011, p. 45) descreve: “Este primeiro espaço revela a proximidade com o misticismo, a superstição e o folclore, algo atribuído aos povos *primitivos* e inferiores.”

Os lobos ferozes encontrados pelo ingleses também fazem referência à selvageria do local. Uma imagem que também aparece nesse início é a do castelo do Conde e, segundo o relato de Jonathan, ele está em ruínas. O castelo era um símbolo presente no gótico tradicional que conferia poder ao seu dono. Este, porém, em declínio e escuro transporta o leitor para aquilo que é oculto e decadente. Ainda sobre essa região da Transilvânia, é lá onde se estabelece o início e o fim do personagem Drácula.

---

<sup>59</sup> “one of the wildest and least known portions of Europe.” (STOKER, 2017, p. 280).

Londres é outro espaço apresentado na história. Uma forte oposição à Transilvânia que é retratada como lugar desconhecido. A capital inglesa era reconhecida no mundo como lugar de prosperidade, de grandes avanços científicos, de boa moral e de costumes que deveriam ser imitados pelos outros povos. Já a Transilvânia é outremizada por seu misticismo e por sua cultura diferente. Em suma, Londres era o único modelo a ser copiado e seguido por todo o mundo. Exatamente por isso, é lá onde Drácula pretendia executar seu plano de contaminação.

Londres, sendo o coração do Império, de maneira simbólica, representava a vida, o motor, para os ingleses. Visto que o coração é o órgão responsável por bombear o sangue para todo o corpo, então, chegando ao “coração”, Drácula iria conseguir contaminá-lo e “bombear” seu sangue estrangeiro para todo o Império, conseguindo assim concretizar o maior temor inglês: o de ser invadido e contaminado por um estrangeiro. Não foi por acaso que Drácula havia estudado durante muito tempo a geografia da Inglaterra para traçar seu plano:

Aproveitando a existência de um Jardim Zoológico, um dos símbolos do poder imperial britânico devido à diversidade de espécies provenientes de vários países, Dracula envia um lobo para marcar a sua presença junto de Lucy. Este é um exemplo da forma como Dracula, tendo conhecimentos sobre a economia, estrutura social e cultura britânicas, tenta conquistar e ter o domínio desta nação (MARQUES, 2011, p. 47).

Outro espaço de destaque e relevância é Whitby, uma cidade portuária da Inglaterra, onde Drácula pretendia se estabelecer até chegar a Londres e concluir seu plano de invadir a sede do Império. Também é nessa cidade que Lucy é atacada e morta. Stoker provavelmente escolheu esse lugar porque a cidade é permeada pelo misticismo de lendas, como a da Abadia de Whitby; “que foi saqueada pelos dinamarqueses, e que serve de cenário para parte de Marmion, onde a jovem foi aprisionada dentro de suas paredes (STOKER, 2017, p. 61).”<sup>60</sup>

Nessa passagem registrada no diário de Mina, é possível notar as semelhanças entre Lucy e Constance, jovem freira que foi seduzida por Lord Marmion. Ela foi emparedada viva e condenada a permanecer na Abadia para sempre. Segundo a lenda, o fantasma de Constance é visto vagando pelas ruínas da construção. Algo semelhante

---

<sup>60</sup> “which was sacked by the Danes, and which the scene of part of “Marmion”, where the girl built up in the wall.” (STOKER, 2017 p. 305).

acontece com Lucy, uma jovem de 19 anos que após ser seduzida por Drácula, e se transformar em vampira, é vista vagando pelo cemitério, como um fantasma. Essa passagem demonstra a hipocrisia da Inglaterra, que abomina o misticismo da Transilvânia, porém também o carrega em sua história. De modo geral, percebe-se que a escolha de Stoker por cada um dos espaços citados foi algo intencional e tinha relações com cada personagem.

### **3.3 RELAÇÕES DE GÊNERO**

As relações de gênero permeiam toda a obra em estudo, possibilitando analisar através delas como homens, mulheres e estrangeiros eram retratados na era Vitoriana e quais papéis eram atribuídos a cada um deles. Os personagens apresentados por Stoker pertencem, em sua maioria, ao Império britânico e, isso lhes confere um discurso ocidental tomado pelos costumes da época. A esse respeito, Dias (2011, p. 220) afirma:

Os costumes e as tradições de gerações, de diferentes povos, ao longo da história têm, de forma consistente, produzido regras rígidas e austeras para definição dos papéis e dos comportamentos pessoal, social e político de homens e mulheres, muitas vezes relegando os indivíduos ao desconforto de relacionamentos estereotipados entre os sexos.

Os indivíduos mais afetados dentro dessa cultura imperial eram a mulher e o estrangeiro. No primeiro caso, a mulher vitoriana era ensinada desde a infância a ser uma boa esposa, sempre obediente ao seu marido, pois culturalmente ele era visto como superior a ela em inteligência, direitos políticos e outras liberdades que não eram permitidas às mulheres, como por exemplo, trabalhar. Apenas as mulheres pobres trabalhavam, pois seria desonroso para uma mulher trabalhar, visto que isso revelaria que: seu marido não teria condições de sustentá-la (um problema relacionado ao machismo e à classe social, portanto); ela estaria exposta a companhias masculinas que não seriam da sua família (um problema relacionado à honra da mulher, em uma perspectiva também machista). Na verdade, a sociedade inglesa não permitia que as mulheres com boas condições financeiras trabalhassem, pois elas deveriam apenas cuidar da casa e do marido, uma forma de tolher outras habilidades femininas para além do trabalho doméstico.

A personagem Mina, noiva de Jonathan, é um exemplo dessa forma de opressão patriarcal. Ela é inteligente, datilografa e trabalha como assistente de professora, mas após o casamento é impedida de exercer sua profissão, mesmo sendo uma mulher que não pertencia à classe alta. Suas habilidades com datilografia seriam usadas apenas em benefício do marido. E deixa isso evidente em uma carta que escreve à sua amiga Lucy Westenra:

A vida de uma professora assistente é muita vezes cansativa. Estou ansiosa para estar com você. [...] Tenho trabalhado duro ultimamente porque quero me adaptar ao trabalho de Jonathan e, por isso, tenho praticado taquigrafia com assiduidade. Quando nos casarmos poderei ser útil a Jonathan. (STOKER, 2017, p. 54).<sup>61</sup>

O relacionamento entre Mina e Jonathan é voltado para o modelo padrão do casamento vitoriano, e sua doçura e instinto maternal a identificam “como mãe de todos os heróis no combate ao vampiro e posteriormente torna-se mãe do pequeno Quincey Harker; portanto, Mina seria o expoente do comportamento feminino tradicional.” (RODRIGUES, 2008, p. 92). Essa atitude submissa de Mina, ao abrir mão de tudo que não estivesse dentro dos padrões, a aproxima da mulher idealizada pela cultura patriarcal, distanciando a personagem do novo tipo feminino que estava surgindo no fim do século XIX. Os intelectuais as chamavam de *New Woman* [Nova Mulher]:

As *New Woman* pretendiam emancipar-se politicamente, financeiramente e até sexualmente. Essas seriam capazes de atos audazes como, por exemplo, tomar a frente e pedir um homem em casamento. Elas reivindicavam o direito de voto, o direito a herdarem e dirigirem riquezas e bens, poderem ocupar cargos que eram dominados por homens, entre outros (RODRIGUES, 2008, p. 90).

Outra forte referência a submissão de Mina é quando ela foi contaminada por Drácula e pediu que caso Van Helsing não conseguisse purificá-la, eles então a matassem, para que ela não se transformasse em uma imagem de Drácula, ferindo assim sua feminilidade vitoriana. Drácula então se torna o responsável por tirar Mina dessa redoma vitoriana despertando sua sexualidade. Logo, é possível observar o horror que a personagem tinha em pensar que aquele “vírus” que estava no seu sangue despertaria

---

<sup>61</sup> The life of an assistant schoolmistress in sometimes trying. I am longing to be with you. [...] I have been working very hard lately, because I want to keep up with Jonathan's studies, and I have been practicing shorthand very assiduously. When we are married I shall be able to be useful to Jonathan (STOKER, 2017, p. 301).

seus instintos, corrompendo-a, uma vez que essa era a imagem que os europeus tinham de Drácula: a de um monstro capaz de corromper as submissas mulheres inglesas.

Em oposição a Mina, a personagem Lucy Westenra é uma moça rica e preocupada apenas em casar-se. Todavia em alguns momentos apresenta “desvios” de comportamentos que não seriam adequados a uma moça da época. Na sua carta à Mina, ela descreve com felicidade o dia em que foi pedida em casamento por três rapazes, em seguida, demonstra tristeza por ter recusado os pedidos: “Porque não deixam que uma moça se case com três homens, ou com quantos mais a queiram, e com isso se evite todo esse trabalho?” (STOKER, 2017, p. 58).<sup>62</sup>

Lucy assim como Jonathan carrega estereótipos com relação aos estrangeiros e, os expõe nessa mesma carta que envia à amiga Mina, ao falar de um dos seus pretendentes, o texano Sr. Quincey Morris. Ela enfatiza como a linguagem do texano a diverte, mas que esse linguajar não serviria para ela:

Devo dizer-lhe de antemão que o sr. Morris nem sempre usa gírias, isto é, nunca faz isso diante de estranhos, pois ele é de fato muito educado e tem modos refinados, mas descobriu que eu me divertia ao ouvi-lo falar gíria americana e, sempre que eu estava presente e não havia ninguém para ficar chocado, ele dizia aquelas coisas engraçadas. [...] Mas é assim que as gírias são. Eu não me reconheceria se algum dia falasse por gírias. (STOKER, 2017, p. 57).<sup>63</sup>

A personagem elogia o comportamento do texano, e o descreve como um homem charmoso, interessante, como o homem inglês, capaz de conquistar uma mulher, porém ele é levemente outremizado pela sua linguagem que não é o inglês britânico, e sim uma linguagem que foi ‘corrompida’ por ser de uma ex-colônia. Por isso ele se envergonha de falar suas gírias locais na presença de outras pessoas e prefere conversar apenas com Lucy.

A personagem também carrega em seu discurso a postura feminina idealizada pelo patriarcalismo ao enfatizar a superioridade masculina até mesmo com relação a honestidade: “Os homens gostam que as mulheres [...] sejam tão justas quanto eles. E as mulheres, receio dizer, nem sempre são tão justas quanto deveriam” (STOKER, 2017, p.

---

<sup>62</sup> “Why can’t they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble?” (STOKER, 2017, p. 304).

<sup>63</sup> I must tell you beforehand that Mr. Morris doesn’t always speak slang, that is to as, he never does so to strangers or before them, for he is really well educated and has exquisite manners, but he found out that it amused me to hear him talk American slang, and whenever I was present, and there was no one to be shocked, he said such funn things. [...] But this is a way slang has. I do not know myself shall ever speak slang. (STOKER, 2017, p. 303).

57).<sup>64</sup> Esse trecho revela a submissão de Lucy à forma machista de pensar, contribuindo para a disseminação do discurso de superioridade do patriarcado.

Contudo, após a chegada de Drácula a Whitby, Lucy é mordida por ele e tem início seu processo de vampirização que consiste em uma mudança de comportamento e declínio social. Ao mordê-la, o vampiro contamina seu sangue e proporciona a ela a liberdade sexual que a mulher inglesa não poderia ter. Lucy se torna igual às vampiras do castelo que seduziram Jonathan. Com sua sexualidade aflorada e rendida a Drácula, ela aterroriza os homens que estão a sua volta, pois a sociedade não admitia esse comportamento para uma mulher considerada moralmente de boa índole. Tal como faz com a personagem Mina, Drácula também corrompe Lucy tirando-a da esfera doméstica onde estava destinada a viver a mulher vitoriana.

Nesse período, o prazer feminino era associado às prostitutas ou mulheres estrangeiras que, eram retratadas como monstros, devido a sua forte sexualidade: “o oriental e o africano são retratados como fortemente regidos pelos instintos, enquanto as mulheres são consideradas imorais e cortesãs sexualmente insaciáveis.” (BONNICI, 2005, p. 42). Considerando essa afirmação de Bonnici, é possível perceber o quanto a mulher era reprimida em todos os sentidos.

Um exemplo dessa repressão sexual inglesa no caso das mulheres é evidenciada no romance inglês *A Passage to India* (1984). Vieira destaca como exemplo a cena que Adela, uma mulher inglesa, sai em um passeio de bicicleta entrando em um templo hindu já em ruínas, na Índia. Esse momento possibilita à personagem um contato com a sua sexualidade através da sexualidade indiana:

Adela se descontrola ao ver o nú, o sexo, o coito em forma de arte e de oração (*ars erotica*). O profano e o sagrado misturam-se diante de Adela, que não entende ou não quer entender. Ela invadiu aquilo que não entende e, ao mesmo tempo, é invadida — penetrada — pela exótica sexualidade oriental. Adela deseja e teme; experimenta assim as contradições do colonialismo. Nas ruínas do templo descobre que talvez ela mesma — e suas escolhas (e cultura) — não seja nada daquilo que acredita. (VIEIRA, 2010, p. 125).

Vieira (2010, p. 125) acrescenta ainda que “esta permeação momentânea das fronteiras colonialistas que separam a mulher européia, dos hindus, constitui um

---

<sup>64</sup> “Men like women [...] to be quiet as fair as they are. And women, I am afraid, are not always quite as fair as they should be.”(STOKER, 2017, p. 302).

adultério, uma espécie de adultério cultural”. O mesmo contexto pode se aplicar às mulheres inglesas, Mina e Lucy, que são seduzidas por Drácula.

Ainda sobre Lucy, é possível dividir a personagem em dois momentos: a moça vitoriana, de boa família, prestes a se casar e, a vampira sexualmente agressiva, que se diverte bebendo sangue de crianças. Esse fato é muito simbólico, pois a mulher inglesa deveria ter instinto maternal, gerar, cuidar e proteger as crianças, e o que Lucy faz é exatamente ao contrário. Ao se alimentar do sangue delas, ao invés de estar gerando, ela está tirando a vida das crianças, negligenciando o sagrado papel da mulher e se igualando às vampiras do Conde.

Nos últimos momentos que antecedem sua transformação completa em vampira, fica evidente o temor masculino por ver uma mulher tomar a iniciativa de beijar um homem. No trecho em questão, Lucy está deitada e o Dr. Seward registra a ação em seu diário:

Lucy abriu os olhos [...], e disse numa voz suave, voluptuosa, como eu nunca tinha ouvido dos seus lábios, ‘Arthur! Oh, meu amor, estou tão feliz que tenha vindo! Beije-me!’. Arthur inclinou-se avidamente para beijá-la, mas naquele momento Van Helsing, que, como eu ficara assombrado com o tom de voz de Lucy, lançou-se sobre ele, e agarrando-o pelo pescoço com ambas as mãos, arrastou-o para trás com uma força selvagem que eu nunca pensei que ele possuísse (STOKER, 2017, p. 129).<sup>65</sup>

Lucy, após sua transformação, pode ser considerada uma *femme fatale* que “vai de encontro ao estereótipo da mulher na qual eram seres passivos, damas para casar, que só atingiriam a felicidade se estivessem em um lar sob a tutela de um homem e com filhos” (OLIVEIRA e CAPISTRANO, 2009, p. 61). Essas mulheres eram associadas à imoralidade, perversão e independência:

São criaturas agressivas e sensuais que levam os homens à destruição moral e algumas vezes a morte, mas acabam sempre punidas, vítimas de suas próprias ciladas. São mulheres de posse da sua sexualidade que fogem do papel tradicional do sistema patriarcal e em consequência devem ser castigadas por sua tentativa de independência para que seja restaurada a ordem inviolável (MATTOS, 2001, p. 38).

Outro momento simbólico é a morte de Lucy. Mesmo após as inúmeras transfusões de sangue, Lucy começa a definhar e não resiste. Nesse momento, todos a

---

<sup>65</sup> She opened her eyes [...], and said in a soft, voluptuous voice, such as I had never heard from her lips, “Arthur! Oh my love I am so glad you have come! Kiss me!”. Arthur bent eagerly over to kiss her, but at that instant Van Helsing, who like me, had been startled by her voice, swooped upon him, and catching him by the neck with both hands, dragged him back with a fury of strenght which I never thought he could have possessed. (STOKER, 2017, p. 344 – 45).

dão como morta, depositando seu corpo em uma cripta. Lucy foi enterrada com vestido branco, simbolizando sua pureza angelical. Contudo, os homens descobrem que ela se transformou no que eles chamam de monstro e precisa ser detida. O monstro a que se referem é no sentido sexual, como já mencionado. Então Van Helsing, Arthur, Seward e Morris, vão até a cripta para matar Lucy usando uma estaca de madeira. Esse momento da execução, onde cravam a estaca no peito de Lucy, aqui retratada como “coisa”, é narrado pelo Dr. Seward em seu diário:

A coisa se contorceu, e dos lábios vermelhos e abertos veio um guincho horroroso, horripilante. O corpo estremeceu, e se contorceu todo em convulsões selvagens. Os dentes brancos e afiados se juntaram, apertados numa mordida que cortou os lábios, e a boca foi coberta por uma espuma vermelha. Mas Arthur nunca hesitou. Ele parecia a própria imagem do deus Thor, enquanto seu braço firme subia e descia, enfiando cada vez mais fundo a estaca redentora. O sangue brotava do coração perfurado, jorrando e se espalhando ao redor. O rosto de Arthur mostrava decisão, e nos seus traços parecia brilhar o sentido do dever. Essa visão nos deu coragem, e fez com que nossas vozes vibrassem dentro daquele pequeno jazigo. (STOKER, 2017, p. 166).<sup>66</sup>

Essa é uma visão fantasiosa de uma lua de mel vitoriana representando uma violação coletiva ao atravessar o corpo de Lucy com uma estaca, já que esta é um símbolo fálico. Outra possibilidade é que esse ato represente uma mutilação cirúrgica: Arthur, aquele que seria seu marido crava a estaca no peito de Lucy, representando a punição máxima por seu comportamento. A mulher ficaria impedida, a partir daquele momento, de sentir prazer e isso é justificado de maneira espiritual, é a guerra dos sexos em um nível gótico:

O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem do seu objeto, intervém de modo destrutivo sobre sua vida. Vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída (...) a femme fatale deve ser assassinada. O revólver ou a faca assumem o lugar do falo que deve, eliminando-a, dominá-la (KAPLAN, 1995, p. 22).

---

<sup>66</sup> The thing in the coffin writhed, and a hideous, blood-curdling screech came from the opened red lips. The body shook and quivered and twisted in wild contortions. The sharp white teeth champed together till the lips were cut, and the mouth was smeared with a crimson foam. But Arthur never faltered. He looked like a figure of Thor as his untrembling arm rose and fell, driving deeper and deeper the mercy-bearing stake, whilst the blood from the pierced heart welled and spurted up around it. His face was set, and high duty seemed to shine through it. The sight of it gave us courage so that our voices seemed to ring through the little vault. (STOKER, 2017, p. 366).

Constata-se que Stoker não era de acordo com esse comportamento “desviante” da mulher, pois as duas personagens femininas foram retratadas de maneira submissa e, quando elas tentam qualquer tipo de emancipação, o autor as coloca em um situação onde é o patriarcado quem decide sobre o futuro delas. E em seu conjunto da obra, o autor recorre quase sempre à imagem da mulher frágil que precisa ser protegida por um herói, uma característica do gótico tradicional.

Outro personagem que representa muito do simbolismo da obra, é o professor Van Helsing. O personagem é o elo de ligação entre ciência e religião, sendo o único da história que sabe como caçar e matar o vampiro: “Seu conhecimento denotava superioridade em relação ao conhecimento do grupo que o seguia, pois sua visão não estava encarcerada nos campos científicos e jurídicos apenas” (RODRIGUES, 2008, p. 71).

Além do seu papel como cientista e mago, alguns estudiosos apontam Van Helsing como a representação do próprio Stoker na obra. Os estudiosos fundamentam-se em semelhanças presentes no romance, como o fato dos nomes serem iguais:

O primeiro nome do doutor Van Helsing é Abraham, o primeiro nome de Stoker e do seu pai, para além de ser um nome bíblico que significa ‘pai da multidão’. É, realmente, essa representação protectora e paternal que Van Helsing tem para com os bravos homens vitorianos (RODRIGUES, 2008, p. 39).

Em relação ao seu discurso sobre as mulheres, Van Helsing é conservador, assim como os outros. Mas em se tratando de Mina, ele chega a elogiar sua inteligência, mesmo sendo um elogio carregado de machismo, pois o personagem diz que ela tem a inteligência de um homem. Em outros momentos, ele a trata com fragilidade: “Eu não ousara trazê-la a este lugar pavoroso, por isso deixei-a segura contra o Vampiro dentro do círculo sagrado” (STOKER, 2017, p. 267).<sup>67</sup>

É evidente que o cientista não acredita na capacidade de Mina em se defender, constituindo mais um discurso que reforça a crença da superioridade masculina de que a mulher deve ser protegida por um homem. Van Helsing também se configura em uma oposição a Drácula: como uma guerra santa do bem (Van Helsing) contra o mal (Drácula), o cientista luta para salvar a hegemonia da Inglaterra tentando impedir a invasão estrangeira.

---

<sup>67</sup> Her, I had not dare to take into this place, but left safe from the Vampire in that Holy circle. (STOKER, 2017, p. 428).

Van Helsing, como bom europeu vitoriano, trata as mulheres assim como os demais homens as tratam: como seres frágeis, que não podem se defender sozinhas e precisam da proteção de um homem, posto que eles são os detentores da força. Diferente do herói byroniano<sup>68</sup> Drácula, que é caracterizado por sua imperfeição, transgressão moral e social, tratando as mulheres como seres fortes, vibrantes, que podem e devem liberar seus instintos reprimidos.

A presença de Renfield, paciente do Dr. Seward, reforça a questão científica existente no romance. O personagem que não possui um diário é mencionado na história através dos demais narradores. Renfield acredita que ao se alimentar de várias vidas, tais como: moscas, aranhas e pássaros, a princípio, teria uma vida longa, como mostra o relato feito sobre ele pelo Dr. Seward em seu diário:

Ele é um maníaco homicida bastante peculiar. Terei que criar uma nova classificação para ele, e denominá-lo de maníaco zoófago, ou maníaco por comer coisas vivas. O que ele deseja é absorver o máximo de vidas que puder, e ele se preparou para conseguir isso de forma cumulativa. Deu um monte de moscas para uma aranha, e muitas aranhas para um pássaro, e então queria um gato para comer os vários pássaros. Qual teria sido a sua próxima ação? (STOKER, 2017, p. 67).<sup>69</sup>

Renfield tem uma ligação particular com Drácula, pois este lhe prometeu vida eterna: “Eu lhe darei todas essas vidas, sim, e muitas outras, maiores ainda, por incontáveis eras, se cair de joelhos diante de mim em adoração!” (STOKER, 2017, p. 208).<sup>70</sup> E é exatamente aí onde o vampiro se estabelece como oposição ao cristianismo: Jesus promete dar ao indivíduo a vida eterna se ele O aceitar, mas Drácula também promete vida eterna se o sujeito aceitar o mal, uma vez que o Conde já foi cristão, mas voltou-se para o que na linguagem cristã chama-se “entregar-se ao mal.” Assim, Drácula, este homem vindo de uma região objetificada da Europa, corrompe mulheres, desvirtuando-as sexualmente, mas também desvirtua homens no quesito religioso, enquanto ser maligno imortal.

<sup>68</sup> Segundo Mario Praz “foi Lord Byron quem levou a concepção do rebelde maldito” (PRAZ, 2009 *apud* SANTOS, 2016, p. 95). Ou seja, esse tipo de herói poderia ser retratado como, belo, com boa postura, porém era marcado pela transgressão e decadência.

<sup>69</sup> My homicidal maniac is of a peculiar kind. I shall have to invent a new classification for him, and call him a zoophagous (life-eating) maniac. What he desires is to absorb as many lives as he can, and he has laid himself out to achieve it in a cumulative way. He gave many flies to one spider and many spiders to one bird, and then wanted a cat to eat the many birds. What would have been his later steps? (STOKER, 2017, p. 308).

<sup>70</sup> 'All these lives will I give you, ay, and many more and greater, through countless ages, if you will fall down and worship me!' (STOKER, 2017, p. 392).

Outra referência ao cristianismo é quando Jonathan se refere às vampiras como elas sendo “irmãs”, ou mesmo quando estas se dirigem à Mina: “Venha, irmã. Venha para junto de nós” (STOKER, 2017, p. 265)<sup>71</sup>. No trecho mencionado a palavra “irmã” não se refere a um parentesco familiar, e sim, de ligação pelo sangue ou algum tipo de associação que as una, neste caso, o gênero, isto é, o fato de serem mulheres e partilharem a mesma natureza feminina. Ora, Jesus fez todos que o aceitam irmãos pelo Seu sangue, ao passo que Drácula também fez as mulheres se tornarem irmãs através do seu sangue quando as contaminou.

Retomando uma hipótese anteriormente iniciada, há uma possibilidade que coloca o personagem Renfield como também sendo uma representação de Stoker dentro da narrativa. Renfield é obediente, submisso e nutre verdadeira idolatria por aquele definido por ele como “mestre”. Essa relação de submissão voluntária ilustra a relação entre Sir Henry Irving e Stoker. Alguns escritores acreditam que Drácula fosse o próprio Irving, autoritário, e que exercia controle absoluto sobre Renfield/Stoker.

O psiquiatra Dr. Seward encerra o conjunto de personagens ligados diretamente à ciência dentro da obra. Também pode ser analisado em sua transformação no decorrer da história. A princípio ele se destaca por ser um homem racional buscando encontrar uma razão científica para tudo, mas por razão dos acontecimentos sobrenaturais, é forçado a acreditar que existem coisas que fogem do alcance científico. Esta parece ser uma ironia velada de Stoker, cujas origens celtas/irlandesas remontam a um tempo pagão/místico, diferente do recomendado pelos seus pares ingleses que se veem diante de Drácula a reconhecer a presença do mal e suas ações entre eles.

Quando encontrou o vampiro, ao invés de se defender com alguma arma científica, Dr. Seward usou um crucifixo para afastá-lo, demonstrando crença e dependência de símbolos religiosos, o que ressalta a luta entre as forças do bem e do mal que permeia a obra.

Conforme analisa Bolton, *Drácula* (1897) reflete também um olhar de medo sobre a questão da teoria da evolução de Darwin e a batalha pela vida:

Se o homem pode evoluir, então ele também pode regredir, e as diferentes raças dos homens podem ser encerradas em uma luta evolutiva que aponta para a perfeição ou a degradação. No entanto, em outro nível, o vampiro é uma refutação não só de Darwin, mas das ciências naturais como um todo. A natureza do vampirismo escapa ao

---

<sup>71</sup> “Come, sister. Come to us. Come!” (STOKER, 2017, p. 427).

professor Van Helsing e ao doutor Seward, dois homens de ciência eminentes, até que reconheçam que devem colocar seus livros médicos e pegar a cruz (BOLTON, 2009, p. 68, tradução nossa).<sup>72</sup>

O personagem também possui uma postura machista de homem vitoriano, ao defender o padrão imposto à mulher como sendo o único a ser seguido e demonstra repúdio aquelas que não seguem essas normas morais de conduta, no caso do fragmento a seguir, a Lucy, depois de contaminada pelo vampiro:

Quando Lucy – chamo aquela coisa que estava diante de nós de Lucy, porque tinha a sua forma – nos viu, recuou com um rugido furioso, como o que um gato dá quando é acuado. Então lançou os olhos sobre nós. Eram os olhos de Lucy na forma, na cor, mas os olhos de Lucy imundos e tomados pelo fogo do inferno, em vez dos olhos puros e suaves que conhecíamos. Naquele momento, o que restara do meu amor por ela se transformou em ódio e abominação. Se ela tivesse que ser morta naquela hora, eu teria feito com o mais selvagem dos prazeres (STOKER, 2017, p. 163).<sup>73</sup>

E sobre o personagem Jonathan Harker, é ele quem primeiro apresenta ao leitor a descrição do *outro* Oriente. Sempre com avaliação estereotipada do Oriente, quando ele afirma que todas as crendices propagadas ao redor do mundo foram fabricadas na região dos Cárpatos, como se aquele lugar fosse a sede de tudo que é fantasioso e místico. Em outro trecho, Jonathan critica e zomba da impontualidade Oriental: “Parece-me que quanto mais se avança para o oriente, mais impontuais são os trens. Como será que eles se arranjam na China?” (STOKER, 2017, p. 20).<sup>74</sup>

Os ingleses são conhecidos por exigirem pontualidade e, dada a sua imagem de superioridade não admitem esperar. Sobre os camponeses que encontra ao longo do trajeto, Jonathan se refere a eles de maneira preconceituosa ridicularizando-os, acentuando que alguns eram muito exóticos, e exaltando que a mulher estrangeira não estava dentro dos padrões de beleza da Inglaterra:

---

<sup>72</sup>If man can evolve, then he can also regress, and the different races of men maybe locked into an evolutionary struggle that points toward either perfection or debasement. Yet on another level, the vampire is a refutation not only of Darwin but of the natural sciences as a whole. The nature of vampirism eludes Professor Van Helsing and Doctor Seward, two eminent men of science, until they recognize that they must put down their medical books and take up the cross.

<sup>73</sup> When Lucy, I call the thing that was before us Lucy because it bore her shape, saw us she drew back with na angty snarl, such as a cat gives when taken unawares, then her eyes ranged over us. Lucy’s eyes in form and colour , but Lucy’s eyes unclean and full of hell fire, instead of the pure, gentle orbs we knew. At the moment the remnant of my love passed into hate and loathing. Had she then to be killed, I could have done it with savage delight. (STOKER, 2017, p. 364).

<sup>74</sup> “It seems to me that the further east you go the more unpunctual are the trains. What ought the to be China?” (STOKER, 2017, p. 281).

As mulheres pareciam bonitas, exceto quando se chegava muito perto, pois eram bem volumosas na região da cintura.” [...] As estranhas figuras que víamos eram os eslovacos, mais bárbaros que os demais. [...] Eram muito pitorescos, mas nem um pouco simpáticos. No teatro, seriam colocados todos juntos, como um antigo bando de bandoleiros orientais. Mas eles são bastante inofensivos, segundo me disseram, e um tanto carentes de uma distinção própria natural (STOKER, 2017, p. 20).<sup>75</sup>

É evidente no discurso de Jonathan a presença de ironia e do olhar ocidental diante do que é diferente de seus costumes, tratando as pessoas e lugares com desdém, como se a cultura estrangeira não fosse tão válida quanto a britânica. Bonnici (2005) descreve essa conduta como *outremização*, que é o meio pelo qual a fala estereotipada do império produz o *outro*.

Citando Spivak (1987), o autor acrescenta que existem tipos de outremização, entre eles: “a *exploração física do território* [...] e a *denigração do nativo* quando é chamado de preguiçoso, ameaçador, depravado, selvagem, etc.” (BONNICI, 2005, p. 47). Corroborando, Pratt destaca: “As pessoas a serem outremizadas são homogeneizadas em um ‘eles’ coletivo, que é destilado ainda mais em um ícono ‘ele’.” (PRATT, 1985, p. 139, tradução nossa)<sup>76</sup>. Exatamente como o jovem inglês se referiu aos indivíduos daquela região.

Já no castelo do Conde, Jonathan se depara com o que parece ser um terrível pesadelo. O Conde estava descendo pela janela e rastejando pela muralha em direção a um precipício. Esse momento é simbólico dentro da narrativa: quando Drácula desce pela janela, ele está também decaindo na escala/hierarquia social, visto que Jonathan compara tal feito ao de um lagarto se movendo por uma parede, reduzindo o estrangeiro à condição de animal. Também representa um temor vitoriano quanto às teorias da evolução de Darwin, essa barreira duvidosa entre os animais e os homens, aqui retratada na figura de um estrangeiro de uma região inferiorizada pelos ingleses. Stoker ilustra, com isto, os receios e as ideologias imperialistas que dominavam a mentalidade inglesa e que vitimava seu próprio povo, os irlandeses.

---

<sup>75</sup> The women looked pretty, except when you got near them, but they were very clumsy about the waist. [...] The strangest figures we saw were the Slovaks, who were more barbarian than the rest. [...] They are very picturesque, but do not look prepossessing. On the stage they would be set down at once as some old Oriental band of brigands. They are, however, I am told, very harmless and rather wanting in natural self-assertion (STOKER, 2017, p. 281).

<sup>76</sup> The people to be othered are homogenized into a collective "they", which is distilled even further into a iconic "he".

Jonathan também se vê envolvido em um dos pontos mais altos e simbólicos da narrativa: ele é violentado por três vampiras sensuais e vibrantes, ficando completamente sobre o domínio delas. A descrição dessa passagem é mostrada ao leitor pelos olhos de Jonathan, assim é possível identificar todo o erotismo da cena. Ao vê-las se aproximando, o personagem diz:

Senti no coração um desejo perverso e ardente de que elas me beijassem com aqueles lábios vermelhos. [...] Fiquei quieto, olhando de soslaio, numa agonia de deliciosa expectativa. A menina pôs-se de joelhos, inclinada sobre mim, olhando-me tomada de desejo. Havia uma volúpia deliberada, ao mesmo tempo excitante e repulsiva, e quando ela arqueou o pescoço também lambeu os lábios como um animal. [...] Então ela fez um pausa, e eu pude ouvir o som de sua língua ao lambe os dentes e os lábios, e pude sentir o hálito quente no meu pescoço. [...] Fechei os olhos num êxtase langoroso, e esperei, esperei com o coração batendo (STOKER, 2017, p. 43 – 44).<sup>77</sup>

Naquele castelo, longe das amarras morais do seu mundo vitoriano, Jonathan é possuído por três mulheres fortes e gostou de submeter-se a elas. Essa passagem representa uma fantasia do homem vitoriano de estar em orgias com mulheres sexualmente assertivas, contudo isso não seria recomendável para um homem de bom caráter como ele, muito menos em solo inglês e com as mulheres inglesas.

Essa posição em que se encontra Jonathan, ao ser seduzido pelas mulheres e demonstrar prazer com isso, faz relação com a afirmação de Monteiro (2008), mencionada no primeiro capítulo dessa pesquisa, quando ela afirma que a literatura gótica era capaz de trazer à tona os mais primitivos e obscuros desejos, tudo aquilo que estava escondido no coração dos ingleses, porém que não lhe era permitido vivenciar. E com relação às vampiras que seduziram Jonathan, elas são o oposto da mulher inglesa, que foi educada apenas para servir ao casamento.

Como pontua Mulvey (2003, p. 444) sobre a visão patriarcal acerca do corpo feminino: “Num mundo governado por um desequilíbrio sexual o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino.” No caso de Jonathan aconteceu de maneira contrária, pois ao se encontrar com as vampiras, ele é quem foi dominado. E

---

<sup>77</sup> I felt in m heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips. [...] I lay quiet, looking out from under my eyelashes in an agony of delightful anticipation. The girl went on her knees, and bent over me, simply gloating. There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive, and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal. [...]Then she paused, and I could hear the churning sound of her tongue as it licked her teeth and lips, and I could feel the hot breath on my neck. [...] I closed my eyes in langorous ecstasy and waited, waited with beating heart. (STOKER, 2017, p. 295).

isso causou uma desordem nos sentimentos do personagem, que classificou o momento como sensual e repulsivo.

Essa é também uma forte característica do gótico: a oposição/desordem de sentimentos, visto que o racionalismo pregava a postura e autocontrole como regra para a sociedade, e Jonathan ao ser submetido a essas sensações opostas vai contra as normas de boa moral estabelecidas pela era vitoriana, e mais ainda, vai contra o conservadorismo seguido pelo personagem posto que ele não admitia essa postura para uma mulher:

Podemos enquadrar Jonathan como um indivíduo do sexo masculino, pertencente à classe média. A sua perspectiva relativamente ao papel da mulher demonstra o seu conservadorismo, algo partilhado com o autor de *Drácula*, Bram Stoker. Apesar da inteligência e perspicácia que Mina demonstra ter, Jonathan continua a tratá-la como um ser frágil e limitado. (MARQUES, 2011, p. 52).

Jonathan também estabelece a diferença entre as vampiras e Mina: “Estou sozinho dentro do castelo com aquelas mulheres horríveis. Argh! Mina é uma mulher, e elas não possuem nada em comum. Estas são demônios das profundezas!” (STOKER, 2017, p. 53).<sup>78</sup> Também faz a diferença entre o homem inglês e o estrangeiro Drácula, reduzindo-o à condição de um animal: “Pelo menos a misericórdia de Deus é melhor que a daqueles monstros, e o precipício é alto e íngreme. Aos seus pés, um homem pode dormir... como um homem” (STOKER, 2017, p. 54).<sup>79</sup> Pelo viés do gótico, Stoker trata do preconceito de gênero, de classe e étnico, revelando ambiguidades sobre tais questões, visto ser ele um europeu ocidental e, mesmo sofrendo na pele a vivência de um ser pós-colonial, sua identidade também é europeia e, portanto, em muitos aspectos, alinhada àquela dos seus pares ingleses.

Jonathan também teme por si e, também por uma contaminação em Londres, visto que ele entende o Conde como um monstro e que se ele chegar à Inglaterra causaria destruição total, revelando assim o maior medo vitoriano, o de uma colonização reversa por parte de um estrangeiro:

---

<sup>78</sup> “I am alone in the castle with those horrible women. Fought! Mina is a woman, and there is nought is commom. They are devils of the Pit!” (STOKER, 2017, p. 301).

<sup>79</sup> At least God’s mercy is better than that of those monsters, and the precipice is steep and high. At is foot a man may sleep, as a man. (STOKER, 2017, p. 301).

Aquele era o ser que eu estava ajudando a se transferir para Londres, onde, talvez, nos séculos vindouros, ele poderia, entre os milhões que lá habitam, saciar sua sede de sangue e criar um novo e sempre crescente círculo de semidemônios, que se abateriam sobre os indefesos. (STOKER, 2017, p. 53).<sup>80</sup>

Como enfatiza Corvini (2012), ao fim do reinado da Rainha Vitória instalou-se um clima de medo e insegurança entre os ingleses, e os escritores frequentemente tomavam essa realidade para seus livros, como é o caso do romance de Stoker que apresenta uma obra cheia de simbolismo e questões inerentes ao *fin de siècle*, abordando as inquietações relativas a uma corrupção da nação por um estrangeiro indesejado (Drácula) por não estar “à altura” dos ingleses. Nesse entendimento McKee (2015, p. 42, tradução nossa) destaca:

Drácula foi entendido para responder aos medos dos vitorianos tardios, devido em parte ao pensamento darwiniano, que a degeneração ameaçava a ‘raça’ britânica e o império britânico.<sup>81</sup>

*Drácula* (1987) vai delinear esse cenário das relações entre o ser de uma região vista sob as mesmas lentes do olhar imperialista sobre uma colônia e o Império, uma vez que a sociedade britânica o teme por ele ser uma ameaça aos seus valores e poder. Arata (1990) diz que Drácula se constitui em uma ameaça vitoriana de colonização reversa, onde o estrangeiro, durante séculos subalternizado, vai ao império com o propósito de desestabilizar o poder e estabelecer-se ali.

O personagem Drácula é o que Khair (2009) denominou de *fantasma da colônia*, inserindo-se na segunda categoria do gótico imperial de *Darwinismo Social*, ou seja, o medo britânico de uma hibridização na raça ou cultura. Os britânicos queriam herdeiros legitimamente ingleses, e essa presença do estrangeiro na Inglaterra ameaça esses planos, pois o estrangeiro poderia gerar filhos com mulheres inglesas. Por essa razão o *outro* estrangeiro, aqui na figura do vampiro Drácula, era mencionado como monstro/demônio pelos ingleses. Com base nisso Khair estabelece a relação de semelhança entre o vampiro e o demônio:

Até mesmo a "palidez extraordinária" de Drácula pode ser vista como uma característica do Diabo: como já mencionei anteriormente, o

---

<sup>80</sup> This was the being I was helping to transfer to London, where, perhaps, for centuries to come he might, amongst its teeming millions, satiate his lust for blood, and create a new and ever-widening circle of semi-demons to batten on the helpless. (STOKER, 2017, p. 300).

<sup>81</sup> Dracula has been understood to respond to fears of late Victorians, due in part to Darwinian thought, that degeneration threatened both the British 'race' and the British empire.

Diabo, como Lúcifer, também foi concebido na imaginação popular anteriormente como "albino", muito "pálido" pessoa, que provavelmente era uma "transliteração" de seu nome arcangelico. Tais exemplos podem ser multiplicados: Drácula, situado entre o Oriente e o Ocidente, entre os mortos e os vivos, também está situado entre o Diabo e o humano. Ele não é o Diabo ou mesmo um demônio no sentido bíblico, mas ele caminha na sombra do diabólico. (KHAIR, 2009, p. 59, tradução nossa).<sup>82</sup>

Bonnici diz que esse é o processo de “demonização do nativo que se manifesta através de quatro fatores: a dança, a bebida, a linguagem, a comparação a animais e a rebeldia” (BONNICI, 2000, p. 62). Malchow faz a relação entre o vampiro gótico e o canibal:

O canibal selvagem e o vampiro gótico, uma espécie de canibal, tem muito em comum. Os dentes afiados e as bocas sangrentas significam uma fome incontrolável infundida com um sadismo sexual desviante.[...] Juntos eles compartilham uma espécie de comunhão ímpia, levando o corpo e o sangue dos inocentes e transmutando-os para suas próprias identidades (MALCHOW *apud* KHAIR, 2009, p. 55, tradução nossa).<sup>83</sup>

No sentido erótico, o vampiro também se constituía em uma ameaça à virilidade masculina dos ingleses e seus pares estrangeiros aceitáveis, tais como o texano Morris e Van Helsing que veio de Amsterdã, visto que o vampiro é um ser atemporal, enquanto que o homem, com o passar do tempo, vai perdendo suas forças. O vampiro poderia inclusive proporcionar às mulheres vitorianas o prazer que lhes era negado, como fez com as personagens Lucy e Mina.

E ainda sobre Mina, ela teve com Drácula uma das experiências mais eróticas e a mais subversiva da narrativa, pois Drácula, em determinado momento da narrativa, invade o quarto do casal, Mina e Jonathan, e, ao lado da cama, mancha o espaço sagrado reservado apenas a eles.

Essa passagem subversiva é narrada no diário do Dr. Seward, que diz ter se horrorizado no momento em que ele, Arthur, Morris e Van Helsing, na caça pelo vampiro, entram no quarto para tentar matar Drácula, e veem Jonathan como se

---

<sup>82</sup> Even the "extraordinary pallor" of Dracula can be seen as a characteristic of the Devil: as I have indicated earlier, the Devil, as Lucifer, was also conceived in the popular imagination earlier on as an 'albino', a very 'pale' person, which was probably a 'transliteration' of his archangelic name. Such examples can be multiplied: Dracula, situated in between the East and the West, between the dead and te living, is also situated between the Devil and the human. He is not the Devil or even a demon in the Biblical sense, but he walks in the shadow of the diabolical.

<sup>83</sup> The savage cannibal and the gothic vampire, a species of cannibal, have much in common. Their sharp teeth and blood mouths signify na uncontrollable hunger infused with a deviant sexual sadism. [...] Together they share a kind of unholy communion, taking the body and blood of the innocent and transmuting the mint otheir own identities.

estivesse desmaiado, e Mina sob o domínio de Drácula bebendo seu sangue por meio de uma incisão que ele mesmo fez em seu peito, simbolizando o ato erótico de amamentação:

Com a mão esquerda ele (Drácula) segurava as duas mãos da sra. Harker, mantendo os braços dela afastados sob violenta tensão. Com a mão direita agarrava-a pela parte de trás do pescoço, forçando seu rosto para baixo na direção do seu peito. A camisola branca que ela vestia estava coberta de sangue, e um fino filete gotejava no peito nu do homem, que estava à vista pelo rasgo da camisa. (STOKER, 2017, p. 209).<sup>84</sup>

Marques (2011) acrescenta que Drácula passa a ocupar o papel do gênero feminino, gerando novas vidas (vampiros) e alimentando-os com o líquido mais precioso: seu sangue. Quando Drácula invade o quarto e morde Mina, está ferindo gravemente a superioridade masculina local: a esposa de um inglês é atacada e contaminada por um estrangeiro no lugar mais sagrado para o casal que é o quarto e no leito matrimonial de ambos: um ataque à honra, à masculinidade e ao casamento, ou seja, uma séria ameaça à sagrada instituição *família*.

Ao voltar do transe hipnótico que se estabelecera na presença de Drácula, Mina escuta dos homens a narração do ocorrido, e vendo o rosto de Jonathan que se tornou sombrio de ira, percebe que esse momento maculou sua honra, e chega a implorar que eles não a deixem ficar como sua amiga Lucy. Então, Van Helsing, tentando purificá-la e protegê-la de um novo ataque, pressiona contra sua testa uma hóstia que, imediatamente, gerou uma marca, como se o ataque sofrido por Mina a tivesse marcado. O fogo erótico, maligno e pagão desencadeado pelo momento foi tão forte que dissolveu a hóstia, cuja marca deixada sugere um hibridismo não apenas sanguíneo, mas religioso – terríveis misturas para a sociedade vitoriana.

Os homens da narrativa odeiam Drácula porque ele é incomum e capaz de seduzir qualquer mulher, até mesmo as mais respeitáveis como Mina. Drácula revela esse desejo de se apoderar das mulheres, como mostra uma passagem registrada no diário do Dr. Seward: “Suas moças, a quem tanto amam, já são minhas. E através delas,

---

<sup>84</sup> With his left hand he held both Mrs. Harker's hands, keeping them away with her arms at full tension. His right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom. Her white nightdress was smeared with blood, and a thin stream trickled down the man's bare chest which was shown by his torn-open dress (STOKER, 2017, p. 393).

“você e outros ainda serão meus, minhas criaturas, para atenderem ao meu comando.” (STOKER, 2017, p. 225)<sup>85</sup>. A este respeito, Arata acrescenta:

Drácula impede não apenas as identidades pessoais de suas vítimas, mas também seus eus culturais, políticos e raciais. Em *Dracula*, o vampirismo designa uma espécie de colonização do corpo. O terror não surge porque Drácula destrói os corpos, mas porque ele se apropria e os transforma (ARATA, 1990, p. 630, tradução nossa).<sup>86</sup>

Outro tema tabu e subversivo para os vitorianos e que permeia a obra é a homossexualidade. Não fica clara a intenção do Conde a respeito de Jonathan, mas ele demonstra um grau de interesse no personagem. Essa hipótese é levantada no momento em que o Conde vê as vampiras com Jonathan e se enche de fúria, conforme registrado no diário de Jonathan:

Como ousam tocá-lo, como? Como ousam deitar seus olhos sobre ele quando eu as havia proibido? Fora daqui, eu lhes ordeno! Este homem me pertence! Cuidado para não se meterem com ele, ou vocês terão de se haver comigo! (STOKER, 2017, p. 44).<sup>87</sup>

Porém deve-se atentar para o fato de que Drácula não possui um diário, assim como os demais personagens. Sua história é contada apenas pelo ponto de vista dos personagens da Europa Ocidental, e em nenhum momento é oportunizado a Drácula que tenha um discurso sem intermediadores. Sua onipresença na obra é marcada pelo medo que ele causa nos ingleses. Muitas vezes o personagem sequer recebe nome, é mencionado em alguns casos como “ele”. Então é possível que os discursos atribuídos ao personagem estejam de certa forma “manipulados” pelos ingleses, em uma tentativa de, de várias formas, demonizar o estrangeiro que eles tanto temem, pois o vampiro representa uma mistura de estrangeiro e animal, a desordem, a corrupção, a selvageria e o medo de uma contaminação pelo sangue, e que, segundo eles, deve ser destruído.

Ao final da história Drácula é morto pelo fraco Jonathan que empunhava uma faca Kukri: essa faca era utilizada pelo exército britânico à época e simbolizava o poder do Império, neste caso, um símbolo fálico da masculinidade do passivo Jonathan que,

---

<sup>85</sup> Your girls that you all love are mine already. And through them you and others shall yet be mine, my creatures, to do my bidding (STOKER, 2017, p. 403).

<sup>86</sup> *Dracula* imperils not simply his victims' personal identities, but also their cultural, political, and racial selves. In *Dracula*, vampirism designates a kind of colonization of the body. Horror arises not because *Dracula* destroys bodies but because he appropriates and transforms them.

<sup>87</sup> "How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all! This man belongs to me! Beware how you meddle with him, or you'll have to deal with me" (STOKER, 2017, p. 295).

pelo menos na justiça poética, enquanto representante do homem/herói inglês, é capaz de vencer o sexy, sedutor e macho alfa Drácula. Em seguida, mais um símbolo fálico usado para destacar que a masculinidade inglesa e as sancionadas por eles, vencem no final, visto que uma estaca é colocada no peito de Drácula (uma penetração homossexual levemente sugerida), terminando assim seu ciclo de contaminação e libertando Mina de uma possível vampirização. Tempos depois, Mina tem sua “redenção” como mulher vitoriana: ela, livre do controle de Drácula, pode formar sua família com Jonathan e se dedicar ao marido e ao filho, abandonando qualquer possibilidade de emancipação.

Sobre o papel de Drácula na sociedade vitoriana, Marques (2011, p. 65) analisa:

A falsa e aparente estabilidade serve apenas de máscara para uma sociedade onde monstros, como Jack the Ripper, viveram. Dracula vai estremecer a moral vitoriana e questionar qual o papel da mulher na sociedade. Porém, o vampiro parece diante dos registros heteronormativos e puritanos.

Ainda sobre o fim de Mina dentro da esfera familiar, há uma hipótese levantada por Halberstam (1995). Ela diz que o bebê de Mina apresentado ao final como conclusão da história, representa a miscigenação feita por meio de um ciclo: Drácula sorveu o sangue de Lucy, o que a deixou em completa fraqueza, necessitando de transfusões. Essas transfusões foram feitas com o sangue dos seus pretendentes, também o de Van Helsing e o sangue de Jonathan, em seguida, Drácula absorveu novamente o sangue de Lucy que, por sua vez, estava unida ao sangue dos homens e, por último, Mina bebeu o sangue de Drácula.

Logo, é possível dizer que o sangue de Drácula está presente nas veias do filho de Mina, ou seja, de modo irônico, Stocker, subversivamente, causa no campo poético a desestabilização da sociedade inglesa ao fazer seu personagem infiltrar-se nas mais sagradas esferas inglesas e imprimir a si mesmo nela. É como se o plano de Drácula de contaminar os ingleses “gerando” novas vidas, tivesse de certa forma, obtido êxito.

Entretanto, talvez Bram Stoker tivesse dúvidas a respeito do fim de seu personagem mais complexo e também mais fascinante, pois no início da narrativa acredita-se que Drácula vai conseguir destruir a hegemonia britânica, porém ele recua e ao final é morto pelos ingleses. Isso pode representar o fato que Stoker era ligado ao partido que defendia a permanência da Irlanda sob o domínio da Inglaterra e acreditava que o império deveria continuar regendo as leis e normas de comportamento. Uma cara

demonstração das ambiguidades de um autor/homem do seu tempo, por vezes seduzido por fazer parte legitimamente - ainda que na condição de agregado ao Reino Unido - do maior império da época.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as considerações sobre a vida de Stoker, o conjunto de sua obra e seu maior romance, *Drácula* (1897), foi possível constatar que a obra deste autor não é uma literatura engajada na causa irlandesa. Ainda assim, foi possível observar que o romance *Drácula* possui questões referentes ao imperialismo e sua opressão sobre diversos povos. O autor preocupou-se em relatar questões inerentes à época, não deixando de lado sua afinidade com a Inglaterra e sua desconfiança na nova mulher que estava surgindo, visto que, assim como os ingleses, ele não apoiava essa emancipação feminina.

Vale salientar que mesmo o conjunto da obra de Stoker não sendo objeto de recorrentes análises, este se constitui em um material que serviu de grande contribuição para a literatura gótica. E *Drácula* é considerada pela crítica como a maior obra sobre a temática dos vampiros já escrita até hoje, sendo uma referência na literatura gótica dada toda a carga simbólica presente nela.

Stoker conseguiu reunir em seu romance personagens que serviriam de referência durante décadas, resistindo às mais diversas e constantes mudanças. Porquanto que não só *Drácula*, mais outros personagens como o professor Van Helsing e as vampiras foram imortalizadas em outros livros e filmes.

O retorno dos fantasmas para assombrar as colônias; a onipresença do personagem *Drácula*, que é capaz de invadir a mente, corpos, país, etc; o medo dos ingleses de uma hibridização racial e cultural e as relações de gênero na sociedade vitoriana, são alguns dos temas que permeiam de modo subversivo o romance *Drácula*, e os estudos póscoloniais possibilitaram uma análise de cada uma delas. Em *Drácula* (1897), Stoker conseguiu de maneira satisfatória fazer um retrato das relações entre Oriente e Ocidente (através das duas Europas) e, analisar como o ser imperial enxerga o “colonial”.

Diante do exposto, espera-se então que esse trabalho sirva como colaboração para os estudos póscoloniais vinculados ao gótico imperial sobre a obra, também que seja útil para reforçar a importância das análises literárias bem como elas podem contribuir para a pesquisa científica, e que também possa estimular outras pesquisas acerca do autor e suas demais obras.

## REFERÊNCIAS

- ALTICK, Richard D. *Victorian People and Ideas*. New York: W.W. Northon & Company, 1973.
- ANDRADE, Miriam. *O destino errante de paraíso perdido, de John Milton, no conto “nunca aposte sua cabeça com o diabo”, de Edgar Allan Poe*. UFMG, 2014.
- ARATA, Stephen D. *The Occidental Tourist: “Dracula” and the Anxiety of Reverse Colonization*. Indiana University Press, 1990.
- ARGEL, Martha; NETO, Humberto Moura (Org.). *O vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008.
- BEAVER, Sir Hugh. *Guinness World Records*. Londres: Jim Pattison Group, 2014.
- BEDÍA, Rosa C. *Aproximações à Teoria Crítica Feminista*. Comitê Latino-americano e do Caribe para a Defesa dos Direitos das Mulheres-CLADEM. Programa de Formação, jun. 2014. Disponível em <<http://www.cladem.org/pdf/BOLETIN-CLADEM-VERSION-PORTUGUES.pdf>>. Acesso em: 02 jan. 2018.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 4ª reimpressão. Trad. De Myrian Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BOLTON, Matthew J. *Dracula and Victorian Anxieties*. Salem Press, New York, 2009.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005
- \_\_\_\_\_. *Teoria e crítica pós-colonialistas*. In: Bonnici Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2005b.
- BRANCO, Arturo. *As origens de Drácula: O homem, o vampiro, o mito*. São Paulo: Madras, 2012.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Longman, 1987.
- CÉSAIRE, Aime. *Discurso sobre o Colonialismo*. Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978.
- CORVINI, Helena de Lima. *Quem tem medo de Oscar Wilde? Vida como obra-de-arte*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.
- DIAS, Daise Lílian Fonseca. *A subversão das relações coloniais em O morro dos ventos uivantes: questões de gênero*. João Pessoa: UFPB, 2011 (Tese).

\_\_\_\_\_. O póscolonialismo e a literatura inglesa. In: *Revista de Antropologia*. v. 1, n. 41. UFRN, 2013.

DÖRING, Tobias. *Postcolonial Literatures in English*. Stuttgart: Klett, 2008.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIRÊDO, Ferdinando de Oliveira. *Relações Coloniais em O velho e o Mar*. TCC, 68f. Cajazeiras: UFCG/CFP, 2016.

FONSECA, Danilo Ferreira da. *Colonialismo, independência e revolução em Frantz Fanon*. *Revista África e Africanidades* – Ano 7 – n.19, abr. 2015.

FRUCTUOSO, Lígia Maria Lario; AMARAL, Sérgio Tibiriçá. *África: O despertar de um continente*. São Paulo: UNITOLEDO, 2010.

GASTON, Bruce. *Uma história resumida da Irlanda*. Granados: Babelcube, 2015.

GATES, David. *Bram Stoker's Dracula and the Gothic Tradition*. McMASTER UNIVERSITY. Hamilton: Ontario, 1976.

GUARESCHI, Pedro A. *Representações sociais e ideologia*. In: *Revista de Ciências Humanas*. Florianópolis: EDUFSC, Edição Especial Temática, p. 33-46, ano 2000.

HALBERSTAM, Judith. *Tecnologies of monstrosity: Bram Stoker's Dracula*. Reino Unido: Cambridge University, 1995.

HERNANDÉZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: Visita à história contemporânea*. 2 ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.

JOHNSTON, Claire McGrail. *The Postcolonial Gothic: Towards na Exploration of this Theory through Selective Readings of John Banville's Kepler and Ghosts and Mary Morrissy's Mother of Pearl*. Mary Immaculate College. Ireland: University of Limerick. April, 2012.

KAPLAN, Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da Câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KHAIR, Tabish. *The Gothic, Postcolonialism and Otherness: Ghosts from Elsewhere*. Inglaterra: Palgrave Macmillan, 2009.

KHALIL, Marisa Martins Gama. *O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

KING, Stephen. *A hora do vampiro*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

KITISHAT, Amal Riyadh. *Colonialism and the recreation of identity: The Irish Theatre as case study*. *Journal of Language and Culture*. Vol. 3 (5). pp. 83-86, November, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte. Editora Autêntica, 2004.

MARQUES, Cátia Sofia Guedes. *Reflexos de Sangue: Drácula como Espelho da Era Vitoriana Tardia*. Universidade de Lisboa, Portugal, 2011.

MARTINS, Anna Faedrich. *Os perfis da literatura de introspecção: O diário em Virgílio Ferreira e a Autoria na Autoficção*. In: Revista Desassossego, v.9, n.1. Rio de Janeiro, 2013.

MATTOS, Antônio Carlos Gomes de. *O outro lado da noite: Filme Noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MCKEE, Patricia. *Racialization, Capitalism and Aesthetics in Stoker's Drácula*. In: Novel: A forum of fiction. v. 6, n.1. Published by Duke University Press, Carolina do Norte, 2015.

MEYES, Stephenie. *Crepúsculo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2005.

MOERS, Ellen. *Female gothic*. In Literary Women: the great writers. Reino Unido: Oxford University Press, 1985.

MONTEIRO, Maria Conceição. *O gótico e o pós-colonial: uma relação a explorar*. In: Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. UFAL, 2006.

MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 2007

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail. (Org.). A experiência do cinema. São Paulo: Graal, 2003.

NESTAREZ, Oscar. *Drácula: tudo o que você precisa saber sobre a obra de Bram Stoker*. In: Revista Galileu, São Paulo, v. 1, n. 187, 2017.

NEVES, Clayton Ricardo das; ALMEIDA, Amélia Cardoso. *A identidade do "Outro" colonizado à luz das reflexões dos estudos Pós-Coloniais*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (PPGHIS/UnB) N°. 20, Brasília, jan. – jul. 2012. ISSN 2316-1191.

OLIVEIRA, Laila Thaise Batista de; CAPISTRANO, Luana Guedes Marques. *Cinema Noir e Femme Fatale: elemento mítico e subversivo Análise do filme Pacto de Sangue, 1944*. Aracaju: Universidade de Tiradentes, 2009.

PRATT, Mary Louise. *Scratches on the Face of the Country; Or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen*. In: Critical Inquiry, v.12, n.1. Chicago, 1985.

RAILO, Eino. *The HauntedCastle*. New York: Routledge, 1964.

RHYS, Jean. *Vasto mar de Sargaços*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

RIOS, Gabriel Valença. *O amante de Lady Chatterley e o erotismo na sociedade vitoriana do início do século XX*. In: *Perspectivas Históricas*, v.1. n.1, Mata Norte, 2011.

RODRIGUES, Andrezza Christina Ferreira. *Drácula um vampiro vitoriano: O discurso moderno no Romance de Bram Stoker*. PUC, São Paulo, 2008.

ROSSI, Aparecido Donizete. *Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: Um panorama*. In: *ÍCONE - Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul. 2008.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Cultura e Imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Andrio J. R. “Eu sou esse novo mal”: O desenvolvimento do herói byroniano em *The Vampire Lestat*, de Anne Rice. In: *Anais da 27ª Semana de Letras*, Caxias do Sul, RS: UCS, 2016.

SANTOS, Camila de Melo. *Gótico: O vampiro da literatura*. In: *Revista Vozes em diálogo*. v. 1, n.1. (CEH/UERJ), 2008.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein: Ou o Prometeu Moderno*. In: *Coleção Mestres do Terror*, v.1, n.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SILVA, Alexander Meireles da. *O sangue é a vida: A representação do vampiro na literatura*. Goiás, UFG, 2009.

SILVA, Evander Ruthieri S. da; Ferreira, Cristina. *Literatura, sensibilidades modernas e cientificismo em Drácula (1987), de Bram Stoker*. In: *Revista Diálogos*, v.19, n.2. Maringá, 2015.

SILVA, Jocielly Neves Felício da. *O gótico em diferentes estéticas de vampiro: Drácula de Stoker e Edward de Meyer*. UEPB, 2011.

SILVA, Juliana Lopes. *A era vitoriana*. São Paulo: EEPE, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

STOKER, Bram. *A Jóia das Sete Estrelas*. Portugal. Editorial Estampa, 2013.

\_\_\_\_\_. *Crystal Cup*. Independent Publishing Plataform. New York, 2014.

\_\_\_\_\_. *Drácula*. Tradução e notas Doris Goettems. Edição bilíngue: Português/Inglês. São Paulo: Editora Landmark, 2017.

\_\_\_\_\_. *O convidado de Drácula e outros contos de terror e mistério*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

\_\_\_\_\_. *The Mystery of the Sea*. Editora: Heinemann. Reino Unido, 2014.

\_\_\_\_\_. *The Primrose Path*. New York. Delphi Classic, 2017.

SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

THIMÓTEO, Saulo Gomes; TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *A técnica narrativa em Clarice Lispector e James Joyce*. UNICENTRO, Maringá, 2009.

VIEIRA, Jarbas Santos. *Passagem para a Índia: Uma incursão pelo discurso pós-colonial*. In: Revista Artémis. v.11, n. 1. Rio Grande do Sul, 2010.

VIVAS, Livia. *Pós-colonialismo e identidade na literatura caribenha de língua inglesa: memória e autorrepresentação na escrita de Jamaica Kincaid*. Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, Portugal, 2011.

WHITE, Timoty J. *The Impact of British Colonialism on Irish Catholicism and National Identity: Repression, Reemergence, and Divergence*. *Études Irlandaises*, v. 35, n.1 Department of Political Science and Sociology, Xavier University, Cincinnati, Ohio, 2010.

ZOTESSO, Lígia Ribeiro de Souza; BONNICI, Thomas; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. *A outremização em O Menino do Pijama Listrado*. Uniletras, Ponta Grossa, v. 32, n. 2, p. 269-280, jul./dez. 2010.

## FILMOGRAFIA

*A Passage to Índia*. Direção: David Lean. Columbia Pictures, EUA, 1984.

*DRÁCULA, A história nunca contada*. Direção: Gary Shore. Produção: Alex Kurtzman. Universal Pictures, Califórnia, 2014.

*DRÁCULA de Bram Stoker*. Direção: Francis Ford Coppola. Roteiro: Jim V. Hart. Columbia Pictures, Londres, 1992.

*HENRIQUE V*. Direção: Kenneth Branagh. Columbia Pictures. Reino Unido, 1989.