



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

CAMILA MOURA DO NASCIMENTO LEITE

DRÁCULA, DE BRAM STOKER: UMA LEITURA PÓSCOLONIAL

CAJAZEIRAS-PB

2017

CAMILA MOURA DO NASCIMENTO LEITE

DRÁCULA, DE BRAM STOKER: UMA LEITURA PÓS COLONIAL

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em Letras do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em Letras – Língua Inglesa.

Área de Concentração: Literatura

Orientadora: Prof^a. Dr^a Daise Lilian Fonseca Dias

Cajazeiras-PB

2017

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

L533d Leite, Camila Moura do Nascimento.
Drácula de Bram Stoker: uma leitura póscolonial/ Camila Moura do Nascimento Leite. - Cajazeiras, 2017.
144f.
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca.
Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) UFCG/CFP, 2017.

1. Literatura Inglesa. 2. Drácula. 3. Stoker, Bram. 4. Póscolonialismo. 5. Era Vitoriana. I. Fonseca, Daise Lilian. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 821.11

FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca Examinadora

Monografia aprovada em ____/____/ 2017

Prof^a. Dra. Daise Lílian Fonseca Dias
(Orientadora)

Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves
(Examinador interno– UFCG)

Prof. Esp. Abdoral Inácio da Silva
(Examinador interno – UFCG)

Prof. Ms. Fabiane Gomes
(Suplente – UFCG)

Aos meus pais, a Letícia, Pedro e ao Capys, pelo apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, ao meu Deus Jeová, que tem permitido que tantas conquistas aconteçam para mim, guiando-as no seu devido tempo, ao longo da minha vida, e não somente nestes anos como universitária, mas em todos os momentos é o maior Mestre que alguém pode conhecer. Faz de mim, Senhor, como Tu fizeste com o Apóstolo Paulo, ajudando-o a cultivar a gratidão que ele sentia por Ti, mesmo tendo em si uma inclinação tão má no coração. Obrigada pela minha vida, pelos meus estudos, pela minha família e pelos meus amigos; obrigada por jamais me deixar sozinha e por, sempre que precisei de Ti, me atenderes, Pai. Obrigada por me ajudar a levantar e perseverar quando tudo parecia perdido.

Obrigada também à esta Universidade, alguns de seu corpo docente, direção e administração que oportunizaram a janela por onde hoje vislumbro um horizonte superior, eivado pela confiança no mérito e ética aqui presentes. Abro aqui um parêntese para agradecer pessoalmente à principal profissional, em quem me inspiro e deposito minha confiança cegamente, Prof^a. Dra. Daise Lílian Fonseca Dias; também agradeço ao Prof. Dr. Marcílio Queiroga, Prof. Wanderley, e ao Prof. Ms. Fabiane Gomes da Silva, por contribuírem para a minha formação docente. Obrigada pela dedicação e paciência. A palavra mestre, nunca fará justiça aos professores dedicados, aos quais, sem nominar, tem meus eternos agradecimentos. Aos meus pais, Rosângela Moura e José Leite, pelo amor, incentivo, apoio incondicional, noites em claro, dificuldades mil, vitórias e lágrimas. Obrigada por me carregarem nos braços quando meus pés já não queriam caminhar. Esta vitória é mais de vocês do que minha.

À minha irmã, Georgia Moura, minha avó, Terezinha Moura, minhas tias e Isabel Leite Peixoto, sem a qual eu não estaria onde estou, e Betânia Reis, pelas boas risadas e momentos mais que necessários de descontração, e a meu tio Ronaldo Daniel do Nascimento, pelos puxões de orelha e apoio sem interesse em retorno.

Obrigada às minhas primas e primos, Shirley Navratilova, Allana Leite Motta e George Copperfield. Foi com vocês que aprendi que, não importa a distância, não importa por quanto tempo não nos falemos, sempre irá haver um abraço me esperando e um colo para quando eu precisar. Obrigada por caminharem ao meu lado nessa jornada rumo à minha formação acadêmica e, por que não, minha formação de caráter pessoal.

Obrigada também aos meus amigos e amigas, dos quais quero destacar meus colegas de curso Tamires Parnaíba, Thairone Moreira, Tiago Corrêa e Messias Araújo, e meus amigos de fora da Universidade mas que estiveram presentes em cada ansiedade, cada desabafo e cada

dificuldade, e que, mesmo assim, não saíram do meu lado: Letícia Moreira, Jayni Ramos, Lindsey Lima, Emilly Soares, Gregório Sevilha, Raphael Toscano, Karolline Matos. Dentre esses há ainda um mais especial, Pedro Pimentel, que passou noites acordado comigo, chorou meus choros, sonhou meus sonhos e lutou minhas lutas mais que qualquer outro. Não há e não haverá jamais palavras suficientes para descrever a importância de tê-los na minha vida. Devo grande parte do meu sucesso e ascensão a vocês, queridos amigos, e, neste documento, immortalizo esse momento de amor e união por cada um. Amo-os inexoravelmente.

Por fim, a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigada.

“Strengthen the female mind by enlarging it, and there will
be an end to blind obedience.”
-Mary Wollstonecraft

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar *Dracula* (1897), do escritor irlandês Bram Stoker (1847) à luz da perspectiva póscolonial, tendo como aporte teórico as pesquisas de Said (1978; 1994), Aschcroft *et al* (2004), Spivak (2000), Gilbert e Gubar (2000), Dias (2011), dentre outros. Na literatura inglesa do século XIX é possível perceber alguns padrões no que concerne à representatividade dos povos não ingleses. As relações coloniais feitas em detrimento de estrangeiros são frequentemente tendenciosas e preconceituosas, desqualificam estrangeiros de pele escura ou suas respectivas culturas, e são frequentemente retratadas sob o domínio do império inglês. A análise do romance epistolar de Stoker, escritor irlandês, apresenta como a influência imperialista inglesa representa suas mulheres – através de Mina, Lucy – e como percebe estrangeiros de forma ameaçadora e exótica – Drácula e demais estrangeiros, e toda a alegoria das margens do império europeu.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Inglesa. Póscolonialismo. Era Vitoriana.

ABSTRACT

The aim of this research is to analyze *Dracula* (1897), by the Irish writer Bram Stoker from a postcolonial perspective, with the theoretical support from researchers, such as: Said (1978, 1994), Spivak (2000), Gilbert and Gubar (2000), Dias (2011), among others. In English literature of the nineteenth century, it is possible to perceive some standards regarding to the representativeness of non-English peoples. The colonial relations which are made to the detriment of foreigners are often biased and prejudiced; they disqualify dark-skinned aliens and their respective cultures, and are generally portrayed under the rule of the English empire. An analysis of Stoker's Irish epistolary novel presents how the English imperialist influence represents its women - through Mina and Lucy - and how it perceives foreigners in a threatening and exotic way - Dracula and many other foreign characters, and the allegory of the shores of the European empire.

KEY-WORDS: English literature. Postcolonialism. Victorian Age.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. ASPECTOS DA POÉTICA DE BRAM STOKER.....	16
1.1 BRAM STOKER: UM RECORTE SOBRE SUA VIDA E OBRA.....	16
1.2 <i>DRÁCULA</i> : DIVISOR DE ÁGUAS NA LITERATURA GÓTICA.....	21
1.3 <i>DRÁCULA</i> E AS RELAÇÕES POSCOLONIALISTAS DE FORMA E CONTEÚDO.....	27
2. PÓSCOLONIALISMO E LITERATURA.....	35
2.1 A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NA LITERATURA INGLESA.....	35
2.2 <i>DRÁCULA</i> : ASPECTOS POSCOLONIALISTAS DA NARRATIVA.....	54
3. RELAÇÕES COLONIAIS EM <i>DRÁCULA</i>	68
3.1 ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS: LITERATURA DE VIAGEM E INGLESIDADE.....	68
3.2 O OUTRO ENQUANTO SUJEITO DA “COLÔNIA” E SUAS RELAÇÕES COM O “IMPÉRIO”.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	104

INTRODUÇÃO

Analisar um romance atemporal e tantas vezes reescrito e adaptado para o cinema como *Drácula* (1897) é, sem dúvidas, um grande desafio. Quando se analisa a obra sob determinadas perspectivas teóricas, pode perceber quão significativas as informações de *Drácula* são, e, principalmente, o quanto refletem a época em que foram escritas: seus costumes, medos e preconceitos. Consequentemente, isso torna o romance uma fonte interminável de polissemia, dando acesso às mais profundas ideias cristalizadas do subconsciente vitoriano.

O enredo de *Drácula* gira em torno de Jonathan, um advogado, que viaja para o Castelo de Drácula, na Transilvania, a trabalho, uma vez que sua firma está intermediando a compra de terras na Inglaterra para o Conde Drácula. Lá ele descobre que o conde é mau e que está sendo mantido em cativeiro. Drácula viaja para a Inglaterra e ataca Lucy (amiga de Mina, noiva de Jonathan), que está doente. John Seward, um jovem médico e dono de um manicômio, pede a ajuda de Van Helsing, seu tutor, para ajudá-lo a encontrar a cura, mas, eventualmente, Lucy se torna uma vampira, graças a uma mordida de Drácula. Arthur, então noivo de Lucy, decide matá-la para que sua alma descanse em paz. Em seguida, Jonathan – já de volta Inglaterra – Arthur, John, Van Helsing, Mina e Quincey, um texano que disputou a mão de Lucy com Arthur e John, decidem ir em busca de Drácula para destruí-lo, mas ele ataca Mina e ela começa a se transformar em vampira lentamente. De modo a evitar que isso aconteça eles devem matá-lo o mais rápido possível. Encurralado em seu castelo, para onde foi levado por ciganos, Jonathan e Quincey matam-no, mas o americano é mortalmente ferido.

Ora, as teorias que proporcionaram possibilidades para a análise desta obra – e também as bases teóricas para este trabalho – são os estudos poscolonialistas. Essas teorias foram escolhidas com muito esmero, pois retratam temas atuais: a retratação dos estrangeiros em uma cultura que se entendia como superior, no caso, a inglesa, em detrimento daquela de Drácula, oriundo da Europa oriental, um espaço outremizado tanto no universo intratextual quanto extra-textual da obra.

Por causa de temáticas tão atuais e atemporais, dos padrões imperialistas que se repetem através da história inglesa, embora não somente dentre os ingleses, este trabalho irá destacar as questões que abordam o estrangeirismo de Bram Stoker e as influências da sua falta de inglêsidade. Enquanto irlandês, mesmo que colocado numa

posição de destaque entre os ingleses devido à sua relação próxima com famosos escritores e personalidades inglesas, Stoker pôde absorver aspectos da cultura inglesa – assim como seu protagonista, Drácula, mas não deixou de transparecer também, através de sua escrita, que suas raízes também eram estrangeiras, uma vez que ele era irlandês, dando assim margem para a análise tanto do ponto de vista colonizador quanto do colonizado.

Dessa forma, esta pesquisa se torna relevante não somente por causa de suas questões ainda abrirem tanta margem para debate nos dias atuais, mas também porque analisa certas as raízes dos julgamentos feitos por pessoas de classes, gêneros e nacionalidades diferentes. É preciso que se destaque que, embora *Drácula* já tenha sido analisado e repensado inclusive para outras plataformas (musicais, peças de teatro, cinema), as análises poscolonialistas ainda são escassas no Brasil, o que também faz desse trabalho uma contribuição importante para o estudo desta obra. Assim, algumas das ideias-base que serão debatidas aqui passaram pelas correntes de pensamento de Arata, em *The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization* (1990), Dias, em *A Subversão das relações coloniais em O Morro dos Ventos Uivantes: Questões de Gênero* (2011), Spivak, em *Can The Subaltern Speak?* (1994), *Orientalism* de Said (1978), dentre muitos outros.

O texto de Arata, *The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization* (2012), trata da teoria poscolonialista aplicada a *Dracula*, da questão da alteridade tão encontrada na obra, e serve como aporte teórico para a análise da forma como os estrangeiros de Stoker são representados na obra. Já Dias (2011), em seu texto *A Subversão das Relações Coloniais em O Morro dos Ventos Uivantes: Questões de Gênero*, não analisa *Drácula* diretamente, mas certamente é uma das pioneiras no que concerne a analisar obras do período vitoriano sob as perspectivas poscolonialistas e feministas concomitantemente; sua obra é o maior aporte analítico para este trabalho, pois, além de mentora, é pesquisadora ativa na área. Este trabalho se baseará também na obra *Orientalism* (1978) de Edward Said, na qual ele retrata as teorias que irão fundamentar as razões pelas quais o oriente é visto de maneira tão negativamente influenciada, exoticamente retratada, pelo ocidente – no caso da obra, as diferenças entre ocidente e oriente dentro da própria Europa.

Além destes vieses, inicialmente será feita uma breve análise sobre os padrões de escrita e de moral que são comuns nas obras de Stoker e como esses padrões se repetem em *Dracula*, além de prover informações sobre o romance e a recepção que ele recebeu

em sua época de publicação. Depois disso, introduzir-se-á a questão poscolonialista propriamente dita, apresentando as teorias de Said e Arata, por exemplo, sobre a visão mistificada do ocidente sobre o oriente, sobre a alteridade coletiva e individual para, posteriormente, aplicar essas teorias a *Dracula*. Ademais, serão debatidos pontos que encarceram a mulher vitoriana numa cela de bondade, abdicção e submissão, bem como seus devidos recortes de classe e raça, fundamentados em *The Madwoman in the Attic*, de Gilbert e Gubar (1978), dentre outros.

A análise proposta aqui se encaixa sob as características de um estudo póscolonial porque analisa a forma como estrangeiros são retratados no romance, detalhando os recortes que são feitos acerca deles, a fascinação e mistificação que há entre pessoas oriundas de fora do império inglês, e a relação desses estrangeiros com as mulheres – sobretudo a relação entre Drácula e as mulheres retratadas no texto como o anjo da casa, a prostituta e as mulheres-monstro. Ao longo desta monografia, será possível perceber que nem todos os estrangeiros são retratados da mesma forma, e que estão no romance com finalidades específicas diferentes: para salvar, servir, prejudicar e adjudicar. Será possível notar também que a relação que os personagens masculinos têm com as mulheres no romance vez ou outra é subvertida, indo de encontro ao que normalmente se encontra no cânone da literatura inglesa do período colonial.

No que concerne ao *corpus* deste texto, a análise será realizada em três alicerces principais: o autor e suas influências, a teoria poscolonial que dá suporte teórico e analítico a esta monografia, e a análise da obra. O primeiro subtópico do capítulo um tratará da vida de Bram Stoker e as questões que culminaram na publicação de *Dracula*; como a obra foi recebida e como as obras anteriores de Stoker possuem questões de moralidade e religiosidade em comum com a perspectiva que ele adota no romance em estudo. O segundo subtópico tratará, inicialmente, de uma abordagem histórica à escrita epistolar e suas características, fazendo a seguir um elo entre esses traços gerais e os que existem na obra de Stoker; também tratará do processo de escrita desse gênero e por que ele é tão importante para a construção dos sentidos poscolonialistas de *Dracula*.

Por conseguinte, o segundo capítulo trata de aspectos teóricos relacionados à questão poscolonialista, apresentando a teoria segundo Stephen Arata e Edward Said, por exemplo, explicando as noções de alteridade através da história da literatura canônica inglesa, exemplificando com obras também do período colonial, para fundamentar a análise que vem logo em seguida.

No capítulo três, a teoria poscolonialista é aplicada a *Dracula*, analisando minuciosamente alguns dos personagens da trama tendo como recorte principal sua respectiva origem e comportamento na presença ou ausência das características inglesas, que, nesse capítulo, serão definidas sob o conceito de inglêsidade, sustentado por Moore em sua obra *English Assimilation and Invasion From Outside the Empire: Problems of the Outsider in England in Bram Stoker's Dracula* (2010). É neste capítulo que serão definidas as diferenças entre como Stoker retrata os estrangeiros de forma diferente de forma a amenizar o choque do encontro de extremo choque com Drácula – um ameaçador estrangeiro e pagão, usando Van Helsing, o servil, e Quincey Morris, o mártir. Este é certamente o capítulo mais denso. O capítulo trata das influências que o estrangeiro exerce sobre os personagens ingleses – e, de forma ambiciosa para, além disso, mostrar como ele ataca, absorve e subverte o decadente império inglês.

O primeiro subtópico revela como os estrangeiros do romance representam uma ameaça faraônica para o império através do discurso, isto é, o subtópico destaca como a linguagem é usada a favor de reforçar a alegoria de ameaça, inferioridade, mistificação, paganismo dos subalternos. O segundo subtópico, por sua vez, trata das mesmas questões analisadas não sob o uso do discurso, mas do espaço disposto no romance. A forma como os personagens estão colocados, as viagens feitas, as descrições detalhadas sobre elementos estrangeiros completamente não familiares a um típico inglês.

Quase um século e meio depois da primeira publicação de *Dracula*, é notável que ainda há muito o que se discutir sobre as problemáticas que o romance exhibe. Mesmo datando do fim do século XIX e sendo analisado no começo do século XXI, é interessante perceber como existem pontos de convergência daquela época para esta, uma vez que, muito embora pessoas do oriente sejam bem menos marginalizadas do que eram durante a era colonial – ou ao menos isso acontece de forma mais velada –, a sociedade ainda clama por uma visão menos preconceituosa e mais integralista do ocidente para com o oriente.

Analisar questões tão antigas e ao mesmo tempo tão atuais sob a ótica poscolonialista não somente provê uma gama riquíssima de interpretações, mas também torna essa análise pertinente e importante. Isso acontece porque, mesmo cento e vinte anos depois de sua publicação, ainda se percebe a necessidade urgente da descolonização enraizada na mente do ocidente acerca do negro, do estrangeiro, do outro, de modo geral.

1. ASPECTOS DA POÉTICA DE BRAM STOKER

1.1 Bram Stoker: um recorte sobre sua vida e obra

Escritor de um dos romances de terror mais famosos do mundo, Abraham Stoker nasceu no grupo sociocultural anglo-irlandês, de religião protestante. Nascido em Dublin, no ano de 1847, ele era uma criança doente, muitas vezes a ponto de quase morrer – há relatos que afirmam que ele nunca ficou de pé sem ajuda até os sete anos de idade, principalmente estando de cama durante seus anos iniciais. Durante este tempo, sua mãe costumava entretê-lo com histórias e lendas de Sligo¹, que incluía contos sobrenaturais e relatos de morte e doença. Especula-se que esse tenha sido seu primeiro contato com o gótico, o que, mais tarde, o faria enveredar por este gênero.

Ao contrário de sua infância, ele cresceu e se tornou atleta pela Trinity College, onde estudou matemática e tornou-se presidente da Sociedade Filosófica e da Sociedade Histórica. Belford (1996) relata que mesmo depois de se formar, Stoker manteve laços com o Trinity College, retornando frequentemente para palestrar sobre uma gama de tópicos para a Sociedade Filosófica. Era profundamente interessado nos poetas do romantismo, e durante esses anos estabeleceu uma correspondência com Walt Whitman. Os dois homens trocaram cartas até a morte de Whitman.

Logo após sua formatura pela Universidade de Dublin, foi contratado como funcionário público, assim como seu pai, no Castelo de Dublin, que havia abrigado à realeza britânica em Dublin durante o fim do século XIX. Enquanto trabalhava no castelo, Stoker assumiu também o papel de escritor voluntário de um jornal local, *The Evening Mail*, onde produzia críticas às produções teatrais de Dublin. Depois de quase dez anos, Stoker deixou sua posição no castelo. Paralelamente a isso, ele estabeleceu uma amizade e uma relação de trabalho que logo se revelaria um passo crucial para sua carreira, inspirando sua proeza literária e, em última instância, seu trabalho mais aclamado, *corpus* deste trabalho.

Stoker também se tornou um entusiástico frequentador do teatro e um fervoroso admirador e amigo de Sir Henry Irving, ator inglês, escrevendo críticas dramáticas e brilhantes do trabalho de Irving para os jornais locais. Stoker foi apresentado a ele depois de assistir a uma produção da peça *Hamlet*, na qual Irving atuava. Os dois rapidamente se tornaram amigos e, no final da década de 1870, Irving ofereceu a Stoker

¹ Cidade irlandesa conhecida por sua ampla variedade de lendas folclóricas, de onde deriva a maioria dos monstros literários como vampiros, bruxas, etc.

uma posição de direção em sua empresa na Inglaterra, o então famoso *Lyceum Theatre* em Londres. Suas responsabilidades como gerente incluíam escrever cartas - às vezes até 50 por dia - para seu chefe, bem como viajar por todo o mundo em excursões de trabalho.

No entanto, em seu apogeu no fim da era vitoriana, Stoker era mais famoso como o gerente de negócios do ator Henry Irving. Stoker ocupou essa posição por mais de vinte anos e, apesar de um pesado horário de trabalho, que às vezes durava até dezoito horas por dia, conseguiu escrever dezessete livros, incluindo doze romances. Muitos argumentam que Henry Irving era um modelo importante para o personagem do Conde Drácula, e que o romance era uma espécie de vingança inconsciente contra o homem a quem Stoker deu tanto durante sua vida (BELFORD, 1996).

Durante esse tempo, a posição de Stoker na Sociedade Histórica em Trinity o colocou em contato com a elite de Dublin. Segundo Belford (2002), ele se tornou um convidado regular de Sir William e Lady Wilde, os pais de Oscar Wilde, e foi atraído pelo círculo literário e artístico de amigos de Lady Wilde. Ele competiu com Oscar Wilde pela mão de Florence Balcombe, uma jovem que era filha de um a espécie de autoridade militar. Florence se decidiu por Bram, e os dois se casaram em 1878. O casal teve um filho chamado Irving Noel. Durante o ano de 1879, casado e vivendo em Londres, tornou-se amigo do também do importante escritor irlandês William Butler Yeats, bem como de Sr. Arthur Conan Doyle, autor do famoso *Sherlock Holmes*.

Abraham Stoker publicou sua primeira obra em 1879, de nome *The Duties of Clerks of Petty Sessions in Ireland*, que tratava de assuntos legais e administrativos. Mais tarde, cedendo à escrita de ficção, Stoker publicou sua obra prima, *Dracula*, em 1897, sendo aclamado como um clássico do horror pouco tempo após seu lançamento.

Imagina-se que inspirado em suas viagens e recém-exposição às artes através de seu trabalho, Stoker tenha escrito e publicado seu primeiro romance de horror, *The Primrose Path* (1875). Enquanto continuava a gerenciar o *Lyceum Theatre*, ele ainda publicou o conto *Under the Sunset* (1882) e o romance *The Snake's Pass* (1890). Sete anos depois deste último, Stoker publica sua mais aclamada obra, *Dracula*, que mesmo depois de quase um século e meio, ainda goza de elevado prestígio dentro e fora do universo acadêmico.

Depois do gótico vampiresco mais famoso de suas publicações, Stoker tentou adaptar seu famoso romance para o teatro, mas desistiu após críticas. Mais de uma década após a morte de Stoker, o dramaturgo irlandês Hamilton Deane produziu uma versão para os

palcos na Inglaterra, transformando o vampiro em um personagem mais moderno e sofisticado. Esta peça foi, por sua vez, reescrita pelo dramaturgo americano John L. Balderston para a Broadway, em 1977. Além de *Dracula*, Stoker ainda escreveu pelo menos mais quatro obras: *Miss Betty* (1898), *The Mystery of the Sea* (1902), *The Jewel of Seven Stars* (1904) e *The Garden of Evil* (1911).

Toda a obra de Stoker como um conjunto é permeada pela moralidade inglesa. Embora, sob o perceber de Murray (2016), a maioria de seus romances tenha sido criticada favoravelmente quando em suas datas de publicação, eles são datados por seus personagens estereotipados. Aparentemente, a imagem de ordem social que Stoker tem se estabelece através de um drama moral. Todas as suas obras têm alguma referência a dúvidas, perigos e conseqüente morte. Os textos cheios de moral inglesa de Stoker geralmente se relacionam diretamente com a religião ou com a ciência.

Por exemplo, em seu romance *The Snake's Pass* (1890), o protagonista Arthur Severn é um jovem inglês que, ao descobrir uma herança de seus falecidos pais, sai de férias no oeste da Irlanda. Arthur é forçado por uma tempestade a parar durante a noite em uma misteriosa vila, onde se ouve a lenda do "Passe de Serpente". Há muito tempo, diz o romance, St. Patrick, o responsável pela cristianização da Irlanda e padroeiro do país, lutou contra o Rei das Serpentes, que escondeu sua coroa de ouro e joias nas colinas perto da aldeia. Mas não é apenas a lenda que assombra a cidade. O presunçoso Black Murdock se aproxima da aldeia, e enquanto procura o tesouro perdido, manipula o povo para seus próprios fins malignos. Arthur e seu amigo Dick vão enfrentar os perigos do pântano para procurar o tesouro, mas as maquinações sinistras de Murdock levarão à morte de terceiros.

Neste romance, assim como em *Dracula*, há um jovem inglês que ganha uma quantia considerável de dinheiro de repente, fazendo a figura de herói, seu fiel, engraçado e bobo amigo Dick, um irlandês – leia-se estrangeiro, isto é, alguém não inglês – e a figura maligna personificada em Murdock, de nome Black, uma referência à associação da negritude com as trevas – esta questão de negritude associada às trevas será analisado em mais detalhes no capítulo dois deste trabalho.

Esse mesmo conceito de superioridade inglesa com relação a diferentes classes sociais, raças e gênero se repete em suas outras obras, como é o caso de *The Mystery of the Sea* (1902). O contexto histórico dessa obra é a Armada Espanhola e as interações entre Espanha e Inglaterra durante o século XVI.

Grande (2014) explica que derrota da Armada Espanhola em 1588 foi uma grande vitória para a Inglaterra e, em um sentido mais amplo, para o protestantismo. Felipe II da Espanha tinha esperado usar o ataque para incitar uma rebelião contra a monarquia protestante inglesa sob Elizabeth I. A esta altura na história inglesa, Elizabeth estava estabelecendo firmemente seu governo Protestante (a Igreja da Inglaterra tinha sido estabelecida sob seu pai, Henrique VIII). Ela já havia decapitado sua prima católica, Mary Stuart, e tinha tomado várias ações hostis para com a Espanha católica. Isso inclui a autorização de Francis Drake para atacar os navios e portos espanhóis e apoiar os holandeses contra o domínio espanhol na Holanda (GRANDE, 2014).

Assim como acontece com Mina de Stoker, a protagonista de *The Mystery of the Sea*, Marjory Drake, também é retratada como inteligente e cheia de conhecimento, mas o fato de ela ser americana ajuda a montar a ideia de que ela é uma rebelde em vez de heroína, isto é, além de se envolver ativamente na guerra Hispano-Americana, ela ainda se posiciona a favor dos cubanos; e ainda recusou a proposta de casamento de um inglês (mesmo que, depois, tenha aceitado).

A ilustrar pelas obras aqui citadas, é possível perceber uma preocupação com as questões do império e da colonização em quase toda a obra de Stoker. Sua obra bastante extensa mostra como as questões imperiais podem permear diferentes tipos de ficção. Arata (2012) separa a obra de Stoker em basicamente duas categorias no que concerne à forma de escrever temas imperiais.

Primeiro, existem obras como "*Under the Sunset*" (1882), as já citadas *The Snake's Pass* (1890), *The Mystery of the Sea* (1902), e *The Man* (1905) em que narrativas de invasão e colonização, embora não sejam centrais para a trama, influenciam diretamente sobre a ação principal da história. Lendas de invasões francesas na Irlanda em *The Snake's Pass*; ataques dos Filhos de Morte em *Under the Sunset*; a guerra hispano-americana, em *The Mystery of the Sea*; alusões à Invasão Normanda da Inglaterra Saxã² em *The Man* - em cada obra, há uma aparente não relação com as narrativas de expansão e ruptura imperial, "como se Stoker estivesse lidando com questões que ele não poderia em sua trama principal" (ARATA, 2012, p. 625).

A segunda categoria compreende as ficções mais abertamente góticas de Stoker: *The Jewel of Seven Stars* (1903), *The Lady of the Shroud* (1909), e *The Lair of the White*

² A conquista normanda da Inglaterra foi a invasão e ocupação do século XI por um exército de soldados normandos, bretões e franceses liderados pelo duque William II da Normandia, mais tarde denominado William o Conquistador (GRANDE, 2014).

Worm (1911). Segundo Arata (2012), cada uma das "heroínas" nesses romances - Rainha Tera, Princesa Teuta, Lady Arabella - representa a erupção forças arcaicas e perigosas na vida moderna. Inclusive, é digno de nota que Stoker associa estes rompantes com mulheres, uma vez que o medo das mulheres estrangeiras ou corrompidas também é uma temática recorrente em seu trabalho (ARATA, 2012).

Destes, talvez o exemplo mais claro da influência da religião, dos costumes, da ciência e da moralidade britânica na obra de Stoker é seu segundo mais aclamado romance, *The Jewel of Seven Stars* (1903). A história é uma narrativa em primeira pessoa de um jovem atraído pelo plano de um arqueólogo de reviver a rainha Tera, uma antiga múmia egípcia.

A história se passa num contexto social crítico. Em 1882, o governo britânico começou seus esforços para colonizar o Egito, declarando-o um protetorado³. No entanto, o fascínio da era vitoriana com o Egito havia aumentado no início do século XIX, quando a exploração europeia do Egito começou. As descobertas arqueológicas de túmulos egípcios antigos e de monumentos tais como as Cleopatra's Needles e a pedra de Rosetta incitaram o interesse de eruditos e de viajantes europeus. A colonização do Egito tornou mais fácil trazer esses monumentos para a Grã-Bretanha, assim:

logo surgiu uma demanda por antiguidades do Egito para serem enviadas para as mansões privadas na Europa, bem como para museus públicos. Era comum que as múmias fossem colocadas nas bibliotecas e escritórios dos europeus ricos, e que as casas fossem decoradas com artefatos egípcios (PATTERSON, 2002, p. 22).

Esse pensamento de fascínio e mistificação era muito comum na era colonial. Said (2003) fala desse encantamento que o Ocidente – no caso, a Inglaterra – tinha sobre o Oriente – representado aqui pelo Egito -, onde todo tipo de artefato, costume ou forma de discurso tinha carregava em si uma carga exótica e interessante.

Todavia, a questão que Said levanta não é somente sobre esse fascínio, e sim da necessidade da apropriação cultural do Oriente, como acontece com os bens e múmias egípcias, e da reformulação da história do povo que originalmente produziu e mantinha esses artefatos e costumes; isto é, através de documentos oficiais, romances, etc, o

³ Território ou país que, no direito internacional, possui certos atributos de Estado independente, porém, sob outros aspectos, está subordinado a uma potência que decide sua política externa e tem a obrigação de protegê-lo e, às vezes, controla internamente seu governo, seu judiciário e suas instituições financeiras (IMPERIALISMO... 2013).

Ocidente constrói o conhecimento sobre o Oriente (DIAS, 2011). Essa questão se dá também em *Dracula*, primeiro com as descrições detalhadas de Jonathan Harker em sua viagem ao castelo e com a representação da Transilvânia como estrangeira e oriental, ainda que europeia, por estar às margens extremo-orientais do continente, e segundo de forma subversiva, quando é o personagem estrangeiro, Drácula, que influencia e se apropria de bens ingleses, no caso, suas mulheres.

Assim como em *Drácula*, com Mina e Lucy, e em *The Snake's Pass*, com Norah Joyce, as múmias preservadas de *The Jewel of Seven Stars* também são objetificadas e sexualizadas depois de serem relacionadas a alguma influência que não inglesa, estrangeira, escura e má.

Segundo Silva (2005), este tipo de representação do estrangeiro num romance do gênero de *Drácula*, *The Snake's Pass* e *The Jewel of Seven Stars*, é nada mais que esperado, uma vez que o romance gótico sempre foi

fascinado pela figura do estrangeiro exótico. Essa característica estava refletida no medo vitoriano do estrangeiro por este ser um estranho que pode subverter a estabilidade das rígidas convenções sociais (SILVA, 2005, p. 240).

Entretanto, mesmo com todas as similaridades no concernente à questão temática e crítica, das muitas publicações de Stoker, apenas *Dracula* se destacou de forma atemporal. Isso pode ser atribuído ao fato de o romance ser considerado um marco importante na forma de se escrever literatura gótica, como será analisado em maior profundidade no tópico seguinte.

1.2 *Drácula*: divisor de água na literatura gótica

As histórias vampírescas datam de bem antes do ano de publicação de *Dracula* (1897), provindas dos mais variados lugares e inspiradas nas mais diversas culturas, como os *Vetalas* indianos, os *Jiangshis* chineses – há registros de retratações vampíricas que datam até do período inca. Mesmo havendo outras publicações sobre o mesmo tema anteriores à de Stoker, a forma como o autor retrata os vampiros é, talvez, das mais marcantes e duradouras que se sustentam no consciente popular ocidental.

Tendo sido escrito em 1897, por volta da segunda parte do mês de maio de tal ano, inicialmente, a obra foi intitulada *The Un-dead* [em português, algo como Morto-Vivo].

Undead, um termo hoje comum usado em livros e filmes de terror para retratar personagens do gótico contemporâneo, tais como, zumbis, foi usado pela primeira vez pelo próprio Bram Stoker, sendo ele o “inventor” da palavra (BELFORD, 1996). Talvez, mas não somente, pela autenticidade de escrita, *Dracula* tem sido um de seus romances mais famosos, tornando-se um *best-seller*, considerado por muitos o mais famoso romance de terror da história da literatura. Desde sua publicação, a obra tem sido levada às telas do cinema por diversas vezes, adaptada e readaptada, reimpressa em centenas de línguas diferentes, continuando a vender cópias.

Estipula-se que Stoker tenha buscado inspiração para escrever *Dracula* nas lendas urbanas da Europa Ocidental, que são conhecidas por conterem uma variedade incontável de monstros e criaturas sobrenaturais. Segundo Sherman *et al* (2011), no folclore europeu ocidental não há registros de uma espécie de vampiro específica; na realidade, vampiros, no sentido apresentado por Stoker encontram-se na mesma categoria de demônios e bruxas. Sabendo disso, o autor escolheu livremente entre o grande leque de lendas europeias sobre vários demônios, alguns deles sanguessugas, e trouxe assim sua própria representação do termo “vampiro” para seu romance.

Todavia as lendas não foram as únicas fontes de Stoker. O autor também estudou História da Europa Ocidental, onde encontrou Vlad Tepes, príncipe da Valáquia, ou Drácula (filho de Dracul), que inspirou a criação de seu personagem (BELFORD, 2002). A história reza que Vlad Tepes (ou Vlad, o Empalador) foi um lorde cristão do século XV, que lutou contra os turcos em nome de seu país e religião, ganhando o favor do Papa pela sua luta também contra muçulmanos. Aliás, aqui se pode fazer uma ponte de observação póscolonialista, já que, ironicamente, Vlad Tepes é alguém de luta contra inimigos cristãos, mas o personagem a que serviu de inspiração é uma criatura que ameaça a ordem cristã inglesa e vitoriana por ser pagão (ANDREESCU, 1999); mas isso será analisado mais a frente no capítulo 3.

A época era permeada por falta de conhecimento bíblico pelas grandes massas e, conseqüentemente, havia medo por parte dos cristãos: inferno de fogo, ira divina, etc. Constantinopla, conhecida como “A Roma do Ocidente” havia acabado de ser tomada pelos turcos. Vlad também era conhecido pela sua crueldade, tanto para muçulmanos como para com inimigos cristãos. Ele era famoso por empalar suas vítimas (daí o nome O Empalador), um método de execução que geralmente levava dias para matar a pessoa que fosse submetida a ele. Após determinada batalha, centenas de soldados turcos foram empalados sob os comandos de Vlad e, mesmo após sua morte, a prática e sua memória

deram origem a um legado de lendas e histórias sobre sua vida e comportamento em batalha. Dessa forma, Stoker inspirou-se nos traços de guerra de Vlad para criar Drácula.

Assim como Drácula, Vlad também fazia parte da realeza, sendo príncipe de Valáquia, uma província do Sul da Romênia, durante os anos 1448 a 1476. As personalidades de Vlad Tepes e Drácula encontram diversos pontos cruzados, mas o mais frequente é a crueldade e os requintes com os quais ambos são retratados. Além disso, um dos poderes retratados por Stoker em Drácula é a imortalidade (STOKER, 1976), que possivelmente pode ter sido inspirada no boato de que Tepes também era imortal. Não se sabe ao certo, mas especula-se que esse boato tenha sido originado depois que seu filho, Vlad II, apareceu para as pessoas de um vilarejo após a morte de seu pai, e, tendo sido confundido com ele, gerou a lenda da imortalidade.

Belford (2002) aponta ainda outro elo do romance com o mundo não fictício: o de que Stoker, enquanto trabalhava no *Lyceum Theatre*, com Sir Henry Irving, usou o ator de inspiração tanto para o personagem Peter Hawkins quanto para o de Drácula. Peter era patrão de Jonathan na corretora, na Inglaterra. É ele quem envia Jonathan para cuidar da compra da terra de Conde Drácula, na Transilvania. Ele morre logo após colocar os Harkers em seu testamento, deixando uma fortuna considerável para Jonathan.

Por outro lado, segundo Barbara Belford (1935), há um elo inegável entre o ator, Irving, o vampiro, uma vez que Stoker descreve Irving como egoísta, uma figura impressionante e hipnotizante e um patrão muito exigente. Belford (1996) corrobora: "Em algum momento durante o processo criativo, Drácula se tornou uma criatura sinistra de um Irving hipnótico e estreito"⁴ (BELFORD, 1996, p. 72, tradução nossa)⁵. Estas características – sombriedade, detalhes físicos grotescos e obscuridade – que Stoker escolheu para representar Drácula são muito comuns nas convenções da ficção gótica.

Na verdade, o gótico é um gênero que era extremamente popular desde início do século XIX na Inglaterra, onde tradicionalmente se incluíam elementos como castelos sombrios, paisagens sublimes e donzelas inocentes ameaçadas por um mal infável. Essa é uma característica comum nos escritos gótico-imperiais. Khair (2009) explica:

⁴ "Somewhere in the creative process, Dracula became a sinister caricature of Irving as mesmerist and deplete, an artist draining those about him to feed his ego. It was a stunning but avenging tribute" (BELFORD, 1996, p. 72).

⁵ Todas as traduções no decorrer deste trabalho são nossas.

Essas relações com o Outro⁶ definiram a diferença entre as aproximações do cavalheiro civilizador ou evangelizador, por um lado, e, por outro lado, a 'escola' que postulava não europeus como basicamente canibais mais sutis e observadores (à espera de saltar fora da pele da aculturação europeia a qualquer momento e engolir europeus)⁷ (KHAIR, 2009, p. 4).

Isto é, é comum ao estilo gótico imperial haver uma ameaça à tranquilidade e moralidade europeia revestida de costumes ingleses, mas ansiosa para revelar, por exemplo, sua suposta verdadeira qualidade de canibal estrangeiro e devorar, num plano simbólico ou não, de forma literária, os ingleses nativos.

A forma como Stoker escreve Drácula o transforma na personificação do estrangeiro como vilão da ficção gótica imperial: sorrateiro, demoníaco/pagão, subversivo e, segundo Khair (2009), canibal. Em seu livro *The Gothic, Postcolonialism and Otherness* (2009), Khair cita Malchow (1996):

O canibal selvagem e o vampiro gótico, uma espécie de canibal, têm muito em comum. Seus dentes afiados e bocas sangrentas significam uma fome incontrolável infundida com um sadismo sexual desviante. Ambos são tipos do primitivo: o vampiro apropria-se da vitalidade, do sangue da vida de sua vítima, assim como o canibal queria, como se pensava, absorver a força física e a coragem do inimigo sobre cujo corpo ele se alimentou. Juntos eles compartilham um tipo de comunhão profana, levando o corpo e o sangue dos inocentes e transmutando-os em suas próprias identidades”^{8,9} (MALCHOW *apud* KHAIR, 2009, p. 55).

⁶ Um indivíduo ou grupo de raça diferente (branco/não branco), de diferente nacionalidade (inglês/não inglês), diferente religião (católico/protestante), classe social (aristocrata/servo), ideologia política (capitalista/comunista) ou origem (nativo/estrangeiro). Qualquer estranho pode tornar-se o Outro; e ele não é necessariamente uma minoria (DAVIDS; WAGHID, 2015).

⁷ “These relations to Otherness defined the difference between the approaches of the civilising or evangelising gentleman, on the one hand, and, on the other hand, the ‘school’ that posited non- Europeans as basically unmitigated/lurking cannibals (waiting to jump out of the skin of European acculturation at any moment and gobble up Europeans)” (KHAIR, 2004, p. 4).

⁸ “The savage cannibal and the gothic vampire, a species of cannibal, have much in common. Their sharp teeth and bloody mouths signify an uncontrollable hunger infused with a deviant sexual sadism. Both are types of the primitive: the vampire appropriates the vitality, the life-blood, of his victim, just as the cannibal wished, it was thought, to absorb the physical strength and courage of the enemy upon whose body he feasted. Together they share a kind of unholy communion, taking the body and blood of the innocent and transmuting them into their own identities” (MALCHOW *apud* KHAIR, 2009, p. 55).

De fato, retornando à narrativa de *Drácula*, o vampiro aumenta em força, vitalidade e juventude sempre que se alimenta de um inglês – no caso, as inglesas Mina e Lucy. É através do sangue inglês que ele se sente saciado e rejuvenescido; conseqüentemente, os momentos enquanto Drácula está saciado de sangue inglês, são os momentos em que ele se encontra mais resistente e forte, pois, como sua postura de outro racial canibal sugere, ele adquire toda a força e capacidade de seu inimigo: o povo inglês.

O público e a imprensa nos séculos XVIII e XIX fazia dos relatos de canibalismo seu combustível: o canibal tinha de existir, pois ele era essencial para simplificar o conceito "negativo" de alteridade que poderia justificar missões evangelizadoras e coloniais, que variavam reforma e conversão, até chegar ao extermínio. Malchow explica:

O canibalismo como uma imagem racial serviu convenientemente para inverter a realidade, codificando como apetite aqueles a quem os europeus procuraram incorporar ¹⁰ (MALCHOW, 1996, p. 42).

O discurso sensacionalista europeu sobre o canibalismo do Outro racial é significativo não pelo que diz sobre os outros povos (que consistem em sua maioria em histórias recontadas), mas pelo que diz sobre os europeus.

Observa-se que o Conde Drácula é membro de uma “raça” aristocrática, estabelecida como canibais, consumidores de vítimas inocentes; e, por conseguinte, estabelecendo um império dentro da metrópole britânica, por assim dizer (KHAIR, 2009). Ele não representa necessariamente o Diabo em sua forma corpórea, mas tem vários atributos diabólicos. Basta notar que a narrativa de *Dracula* está cheia de imagens "cristãs" - depois de Stoker, o crucifixo seria considerado um antídoto eficaz para vampiros em todas as situações, exceto algumas versões do mito do século XX (KHAIR, 2009). Como Van Helsing aponta: “ele é bruto, e mais do que bruto; ele é o mal insensível, e não nele não há coração”¹¹ (STOKER, 1976, p. 230).

Além disso, Drácula, situado em entre o Oriente e o Ocidente, entre os mortos e os vivos, é também situado entre o diabólico e o humano. Ele não é o Diabo, tampouco um demônio no sentido bíblico da palavra, mas ele certamente se encaixa nos conceitos do

¹⁰ “cannibalism as a racial image conveniently served to invert reality by encoding as appetite those whom the Europeans sought to incorporate” (MALCHOW, 1996, p. 42).

¹¹ “he is brute, and more than brute; he is devil in callous, and the heart of him is not” (STOKER, 1976, p. 230).

diabólico. Ele está situado no espaço liminar entre o “meio termo” cultural (o Outro racial como canibal em detrimento do cristão civilizado e europeu) e o “meio termo” teológico (nem Diabo e nem humano) (KHAIR, 2009).

No final do século XIX, as conexões entre o vampiro e o Outro colonial se tornaram muito mais complexas e evidentes, como *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë e *Wuthering Heights* (1847) de sua irmã Emily Brontë, que usaram o vampirismo como um discurso em vez de escrever um vampiro como protagonista ou personagem, como é o caso de *Dracula*. A esposa *creole*¹² de Rochester, Bertha, é narrada indiretamente ou diretamente como uma vampira, evidenciada em ilustrações iniciais, como na escultura de madeira por Fritz Eichenberg que descreve uma mulher racialmente estrangeira, masculinizada, com dentes grandes e feições distorcidas, fitando a virginal Jane Eyre em seu sono. De forma similar, Drácula, outro estrangeiro de feições parecidas com as de Bertha, também influencia o sono de Mina, não somente por observá-la, mas por influenciar diretamente seus sonhos, sendo capaz de trazer-lhe sensações e memórias.

Mesmo seguindo majoritariamente os padrões góticos, Stoker moderniza essa tradição em seu romance, entretanto, movendo-se do convencional castelo arruinado de Drácula para a agitação da Inglaterra moderna. O uso que o autor faz do gótico é novo e inusitado. Isto é, a literatura gótica sempre conteve fortes componentes de *travel literature*¹³. O trânsito inquieto encontrado em muitas ficções góticas – como a perseguição de Victor Frankenstein a seu monstro, por exemplo - sugere que uma afinidade entre os dois gêneros sempre existiu.

Arata (2012) argumenta que escritores góticos anteriores a Stoker estavam interessados principalmente na dimensão psicológica das viagens; a paisagem atravessada pelo protagonista gótico era principalmente psicológica. Stoker, por outro lado, está interessado na dimensão ideológica das viagens. As primeiras anotações de Harker revelam-se claramente orientalistas, nas quais ele julga a comida, as pessoas e os lugares por onde passa. Essa perspectiva está inserida em convenções genéricas que Harker endossa, convenções essas que eram familiares para os leitores ingleses.

Assim, enquanto Stoker retrata a colisão de dois mundos diferentes - a antiga Transilvânia do conde e a Londres moderna da protagonista -, ele revela muitas das

¹² O termo *creole* é usado aqui para se referir aos descendentes de raças mesclas de europeus e escravos africanos nascidos nas ilhas. Ao longo do tempo, houve relações entre os moradores da Ásia também. Eles acabaram por formar uma cultura comum baseada em sua experiência de viver juntos em ilhas colonizadas pelos franceses, espanhóis e ingleses (CONFIANT, 2006).

¹³ “O gênero de literatura de viagem abrange literatura ao ar livre, guias, natureza escrita e memórias de viagem” (CUDDON, 1999, p. 937).

ansiedades que caracterizavam sua época: as repercussões do progresso científico, as consequências do abandono das crenças tradicionais e os perigos da sexualidade feminina. Até hoje, *Drácula* continua a ser um estudo fascinante das atitudes populares em relação ao sexo, religião e ciência no final do século XIX, com um enredo que gira em torno da metáfora para a redenção cristã, onde o triunfo da pureza é o pilar da trama.

1.3 *Drácula* e as relações poscolonialistas de forma e conteúdo

Drácula é um romance epistolar, o que significa dizer que foi escrito como uma série de documentos, geralmente sob a forma de cartas, embora também registros em diários, recortes de jornais e outros documentos sejam por vezes utilizados. É sabido que o estilo epistolar de escrever romances tenha sido usado desde muito antes de Stoker, uma vez que *Drácula* tem sua publicação datando já do fim do século XIX. No século XVIII, a forma epistolar era "um modo de instrução moral para as mulheres"¹⁴(GILROY e VERHOEVEN, 2000, p. 2). Como as mulheres começaram a receber educação, foram ensinadas a escrever cartas como forma de exercitar seus novos conhecimentos. Assim:

Mulheres recém-educadas poderiam aprender a escrever cartas e, à medida que a teoria epistolar se tornou mais adaptada à cultura, as cartas das mulheres começaram a serem considerados os melhores modelos do gênero¹⁵(GOLDSMITH, 1989, p. 31).

Quando o romance epistolar começou a conquistar mais adeptos no Século XVIII, mais escritores do sexo masculino, incluindo Rousseau e Richardson, começaram a aperfeiçoar a técnica de imitar a escrita feminina, sobretudo porque:

As cartas femininas geralmente se debruçavam sobre a vida doméstica ou o amor; falava-se na voz privada apropriada para as mulheres cujos papéis estavam cada vez mais circunscritos dentro dos constrangimentos das ideologias burguesas¹⁶(GILROY e VERHOEVEN, 2000, p. 2).

¹⁴ “[...] it was preeminently the favored mode of moral instruction for women” (GILROY e VERHOEVEN, 2000, p. 2).

¹⁵ “Newly educated women could easily learn to write letters, and, as epistolary theory became more adapted to worldly culture, women’s letters began to be considered the best models of the genre” (GOLDSMITH, 1989, p. 31).

¹⁶ “Female letters traditionally focused on domestic life or on love; they spoke in the private voice appropriate to women whose roles were increasingly circumscribed within the constraints of bourgeois

Talvez porque os autores que escreveram os romances originais basearam suas imitações sobre as cartas das mulheres reais, há uma tradição de incluir elementos não-fictícios, isto é, reflexos de situações que de fato aconteceram, em romances epistolares, mais do que a maioria dos outros gêneros ficcionais. De acordo com Linda Kauffman em seu livro *Discourses of Desire* (1986, p. 205), os romancistas epistolares borram "as linhas entre a ficção e realidade, incluindo um punhado de informações que parecem ser sobre suas vidas reais." Ou seja, os autores usavam incidentes de suas vidas reais em suas tramas.

Ora, o gênero epistolar envolve um tipo de história fraturada. O leitor do romance sabe mais do que o escritor de cartas e também mais que o leitor de cartas, porque "o leitor do romance epistolar está ciente de que dentro de seus limites há outro leitor" (CAMPELL, 1995, p. 336). O leitor do romance epistolar, no entanto, não pode saber mais do que o que os personagens dizem; ele deve imaginar e compreender o leitor e escritor. O romance só termina quando o escritor para de escrever as cartas. Desta forma, romances "evitam uma oclusão da história informando outras narrativas" (CAMPELL, 1995, p. 333).

A partir do século XVIII, o gênero romance epistolar foi alvo de inúmeras críticas, resultando em um número de paródias de mau gosto com as obras. O exemplo mais notável destes foi *Shamela*, de Henry Fielding (1741), escrito como uma paródia de *Pamela*. Nela, a narradora pode ser encontrada usando uma caneta e rabiscando seus registros de diário sob as circunstâncias mais dramáticas e improváveis. Oliver Goldsmith usou a o gênero de efeito satírico em *O Cidadão do Mundo*, subtítulo "Cartas de um filósofo chinês que reside em Londres para seus amigos no Oriente" (1760-61). De modo semelhante escreveu a jornalista Fanny Burney em um bem sucedido primeiro romance cômico, *Evelina* (1788).

O romance epistolar caiu lentamente em desuso no final do século XVIII. Embora Jane Austen tenha tentado sua experiência no gênero epistolar em sua novela *Lady Susan* (1794), ela abandonou essa estrutura em detrimento de seus trabalhos posteriores. Pensa-se que sua novela perdida *First Impressions*, que foi reformulada para se tornar *Pride and Prejudice*, pode ter sido epistolar: *Pride and Prejudice* contém um número

incomum de cartas citadas na íntegra e algumas desempenham um papel crítico no enredo.

Segundo Patch (2014), no entanto, o uso das cartas em romances foi perpetuado, sobrevivendo em exceções ou em fragmentos de romances do século XIX. No romance *Letters of Two Brides* de Honoré de Balzac, duas mulheres que se tornaram amigas durante seus estudos em um convento correspondem, durante um período de 17 anos, trocando cartas descrevendo suas vidas. Posteriormente, Mary Shelley também emprega a forma epistolar em seu romance *Frankenstein* (1818). Shelley usa as cartas como uma ferramenta que gerasse uma variedade de enquadramentos, pois a história é apresentada através das cartas de um capitão do mar e explorador científico tentando alcançar o pólo norte, que encontra Victor Frankenstein, e registra a narrativa e as confissões do homem prestes a morrer. Além destes, sendo publicado em 1848, romance de Anne Brontë, *The Tenant of Wildfell Hall*, é classificado como uma carta retrospectiva de um dos principais heróis para seu amigo e cunhado, com o diário do inquilino epônimo dentro dele.

É só então, no final do século XIX, que Bram Stoker lança um dos mais amplamente reconhecidos e bem sucedidos romances na forma epistolar até à data, *Dracula*. Impresso em 1897, o romance é compilado inteiramente de cartas, registros de diário, recortes de jornal, telegramas, notas de doutor, registros de navio, e similares, que Stoker habilmente emprega para equilibrar credibilidade e tensão dramática. Araújo (2012, p. 1) explica:

Essa é uma mudança fundamental na estrutura do enredo que, normalmente, nos apresenta o ponto de vista de apenas um narrador, o qual tem o controle total sobre a história que está sendo contada. Quando existe mais de um narrador esse controle se esvai, já que diferentes narradores podem ter pontos de vista diferentes sobre uma mesma questão.

No entanto, isso não quer dizer que todas as vozes tenham a mesma credibilidade no texto, além de o personagem principal, Drácula, ter seu discurso vetado, sendo narrado indiretamente, recontado. Nesse sentido, o Conde é representado como subalterno, na perspectiva de Spivak (2005), o subalterno é uma pessoa ou grupo que se encaixa dentro do modelo do oprimido como o ser tão marginalizado que nem sequer tem a mesma "voz" do oprimido.

Esta técnica narrativa coloca o leitor na posição de um juiz ou júri (ou ambos): ouve-se a evidência de uma variedade de diferentes testemunhas oculares, e ao leitor cabe interpretar o significado mais plausível. Não se é dado um narrador onisciente central de terceira pessoa que possa dizer o que pensar sobre os eventos.

Outro efeito desta técnica é que se lê sobre os mesmos eventos de múltiplas perspectivas - temos acesso a múltiplos pontos de vista, de modo que não há apenas um personagem com o qual se possa manter para posteriores julgamentos. Essa forma de escrita, muito comum na era vitoriana, validava os pensamentos escritos nas cartas. Segundo Dias (2011) apresenta:

A natureza de quem conta a história envolve questões, tais como: se o narrador é um personagem cuja personalidade afeta a compreensão do leitor sobre suas afirmações, ou até que ponto sua visão dos acontecimentos é limitada no tempo e espaço (COMLEY *et al*, *apud* DIAS, 2011, p. 143).

Jonathan Harker, Mina Murray e Dr. Seward ‘escrevem’ as maiores partes de contribuição para o romance, embora as contribuições de Lucy Westenra e Abraham Van Helsing constituam algumas das partes principais da trama.

O romance tem um ligeiro tom jornalístico, como se o mesmo fizesse parte de um conto angustiante, narrado pelas pessoas que supostamente testemunharam ou vivenciaram os eventos desenrolados no livro. De acordo com Underwood (2008), a escrita jornalística geralmente contém informações fatídicas que estão diretamente ligadas aos eventos decorrentes, com o objetivo de alertar e informar a comunidade envolvida. Os recortes de jornal incluem detalhes aparentemente impassíveis de falsificação devido à reputação do jornal que o imprime, não importando a probabilidade de o tema ser real; em outras palavras, a credibilidade histórica de quem o publica é que torna a notícia crível ou não.

Por causa de sua natureza epistolar, esse romance não tem um único narrador, mas vários (PATCH, 2014). Nessa perspectiva, todos os personagens são narradores da história, e cada um conta os acontecimentos a partir de seu próprio ponto de vista, através de suas cartas, gravações em fonógrafo e, em sua maior parte, diários de viagem; este último sendo um gênero que transita em outros gêneros principalmente no fim da era vitoriana.

Consequentemente, diferentes pontos de vista são emitidos a partir de diferentes personagens com diferentes histórias. A primeira parte do romance dramatiza a ruptura gradual da explicação racional para dar lugar ao mistério. Jonathan Harker, mesmo sendo um “homem de negócios”, não tem o privilégio da proeminência no que concerne a *status*; ao contrário, o fato de ele ser um advogado, tem um papel ainda mais forte em seu colapso iminente.

Harker constantemente tenta normalizar e racionalizar as situações que vive em seu diário de viagem. Os seus escritos estão completamente permeados de inglêsidade, pois ele registra os acontecimentos na perspectiva de um inglês. Como um mecanismo de defesa, Harker tenta racionalizar suas experiências, mas falha. Seu itinerário nem mesmo fazia parte da rota normal dos trens da desenvolvida Londres.

A hierarquia dos lugares faz com que Harker, mesmo antes de conhecê-lo, veja o Conde e seus conterrâneos como o Outro, marginalizado, selvagem, numa terra que nem pertence ao Ocidente nem ao Oriente, estando num meio termo hierárquico, além de físico.

Essa aversão ao estrangeiro fantástico e a necessidade de racionalizá-lo se torna, para Harker, cada vez mais difícil de manter no decorrer da trama. Quando Harker se direciona cada vez mais ao sentido oriental, notado por ele em seu diário de viagem como tendo seu começo em Budapeste, é marcado pela troca de pronomes do narrador de terceira, para primeira pessoa, o que pode identificar o senso de alteridade implícito no lugar ao qual ele está indo.

Os quatro capítulos compostos pelo diário de Harker culminam todos num ponto caótico de crise: o ataque dos lobos, a percepção da noção de que ele é um refém no castelo, o momento em que ele é seduzido e a visão que ele tem de Drácula em sua caixa de terra sagrada, uma realidade que o típico racionalismo inglês de Harker o vinha impedindo de aceitar.

É importante perceber que o gótico é crivado por conflitos entre o irracional e o racional. As tentativas incansáveis de Harker de tentar racionalizar o sobrenatural podem representar uma busca pelo (auto)controle inglês que o personagem está perdendo cada vez que se aproxima do estrangeiro. Por conseguinte, o irracional geralmente se refere a instâncias em que os papéis sociais convencionais são quebrados. O sobrenatural está intimamente conectado com o irracional porque ele aparece sempre na ruptura de uma norma social europeia fundamental. Quando as funções tradicionais deixam de ser exercidas, o sobrenatural passa a fazer parte da história. Em outras

palavras, o sobrenatural irracional se torna uma justificativa para quebrar as expectativas que a sociedade considera racionais, indicando um afastamento das leis que governam a realidade (SNORDGRASS, 2005).

Há, portanto, um constante atraso intencional do discurso no diário de Jonathan, uma tentativa de retardar o fluxo dos acontecimentos para que houvesse tempo de organizá-los e classificá-los em alguma explicação racional. A exemplo disso, na manhã seguinte ao seu encontro com as “jovens moças”, ele relata:

Se eu não estava sonhando, o Conde deve ter me carregado até aqui. Eu tentei satisfazer minha curiosidade sobre o assunto, mas não pude chegar a nenhum resultado que não fosse questionável¹⁷ (STOKER, 1976, p. 38).

O discurso até então baseado em provas e evidências de Harker cai por terra diante das lacunas e ambiguidades das experiências que ele vive.

Moretti (1982) pontua que as narrativas em primeira pessoa desse romance representam uma tentativa de manterem suas identidades individuais em contrapartida à ameaça emitida por Drácula, mas sem indicação de consciência da precariedade dessas tentativas. Assim como Dr. Seward e Mina, Harker decide escrever sobre os eventos o mais detalhadamente possível, talvez na intenção de que eventualmente a circunstancialidade dê lugar ao sobrenatural. Contudo, essa resistência eventualmente cede na presença da monstrosidade de Drácula.

Um dos acontecimentos cruciais no início do romance é a descrição que Harker faz de Drácula pouco depois de um de seus banquetes. Ele a descreve assim:

Lá estava o conde, mas parecendo que sua juventude tinha sido meio renovada, pois os cabelos e bigodes brancos foram mudados para cinza escuro cor de ferro; as bochechas estavam mais cheias, e a pele branca parecia vermelho rubi embaixo; a boca estava mais vermelha do que nunca, pois nos lábios havia gotas de sangue fresco, que escorria dos cantos da boca e percorria o queixo e o pescoço. Até mesmo os olhos profundos e ardentes pareciam estar entre a carne inchada, pois as pálpebras e as bolsas embaixo estavam inchadas. Parecia que toda a terrível criatura estava simplesmente cheia de sangue¹⁸ (STOKER, 1976, p. 48).

¹⁷ “If it be that I had not dreamed, the count must have carried me here. I tried to satisfy myself on the subject, but could not arrive at any unquestionable result” (STOKER, 1976, p. 38).

¹⁸ “There lay the Count, but looking as if his youth had been half-renewed, for the white hair and moustache were changed to dark iron-gray; the cheeks were fuller, and the white skin seemed ruby-red underneath; the mouth was redder than ever, for on the lips were gouts of fresh blood, which trickled from the corners of the mouth and ran over chin and neck. Even the deep, burning eyes seemed set

Uma interpretação puramente sexual dessa passagem não faria justiça à sua sugestividade. O sangue aqui traz tanto rejuvenescimento quanto saciedade de sexo e do consumo de comida. O sangue tem seu sentido metafóricamente expandido no romance para abranger também sentimento (quando o corpo e coração de Arthur Godalming sangram por Lucy), sexualidade, e seu significado principal e literal. A repetição de Renfield da frase Bíblica “o sangue é vida!”¹⁹ (STOKER, 1976, p. 132) chama atenção explícita para essa linha do simbolismo, que é introduzida pela visão de Drácula de que sangue é hereditariedade (PUNTER, 1996), e o derramamento do sangue significa morte.

Dessa forma, os ataques perpetrados por Drácula são guiados essencialmente por “orgulho ancestral”²⁰ (SEED, 1985, p. 66) – isto é, num plano simbólico, a ameaça ao povo e solo inglês –, e por necessidade sobrenatural. E em um plano ainda mais simbólico, a vermelhidão de seus olhos descrita por Jonathan estende visualmente a simbologia do sangue não para as cores que pintam o céu durante o pôr-do-sol, ou seja, o momento em que os vampiros despertam. De forma similar, Harker retrata a opressora força física de Drácula, sobre a qual se aproveitam os capítulos posteriores, e sensibiliza os conceitos de lobos, morcegos, pores-do-sol do leitor, entre outros.

Assim, o leitor é compelido a fazer uma série de repescagem de informações nos capítulos anteriores, para identificar correlações entre os eventos recentes e os que aconteceram nos capítulos iniciais da trama. Por exemplo, a excursão para Whitby, que repete o diário de viagem de Jonathan que, assim como o diário de viagem de Jonathan, se concentra em descrever os lugares pelos quais se passa; ou quando Mina pensa ter visto os olhos de Drácula durante a noite, mas tenta descartar a possibilidade em detrimento de uma ilusão de ótica; e também quando Dr. Seward acha, como Harker, que sua mente está entrando em colapso. Em todos esses casos, há atrasos de comunicação tanto do Eu quanto do Outro. Até a terceira seção do romance, apenas o leitor tem acesso aos diários e cartas, e está, portanto, na melhor posição para presumir informações e reconhecer acontecimentos prévios.

amongst swollen flesh, for the lids and pouches underneath were bloated. It seemed as the whole awful creature were simply gorged with blood” (STOKER, 1976, p. 48).

¹⁹ “The Blood is the life!” (STOKER, 1976, p. 132).

²⁰ “His assaults are thus dictated as much by ancestral pride as by magical necessity” (SEED, 1985, p. 66-67).

É possível notar várias semelhanças em diversos pontos do romance, como por exemplo, no capítulo 5. Não há maior mudança abrupta em *Drácula*, por exemplo, do que a transição de terror completo para felicidade doméstica nas cartas de Mina para Lucy. Richardson, não obstante, escreveu *Clarissa* com reflexões e descrições instantâneas dos eventos que se passavam no romance. Na sua argumentação sobre o romance epistolar, Ian Watt salientou as “conexões históricas tanto com a privacidade suburbana quanto com a revelação do eu individual” (WATT *apud* SEED, p. 67).

Todas essas diferentes formas de narrar têm grande influência sobre o que é contado, tendo em vista que as experiências de todos os personagens são como espelhos que refletem muito sutilmente o tipo de sociedade que havia em 1887. Uma das particularidades dessa época que é retratada no livro é a diferença de como são retratadas pessoas estrangeiras.

2. PÓS-COLONIALISMO E LITERATURA

2.1 A representação do outro na literatura inglesa

De forma abrangente, a literatura pós-colonial consiste em obras que foram "afetadas pelo processo imperial a partir do momento da colonização até os dias atuais" (Ashcroft et al, 1989, p.).

Estima-se que desde antes da década de 70 os estudos pós-colonialistas têm se consolidado como área de estudo. Inicialmente, o objetivo desse estudo era "compreender o imperialismo e seus desdobramentos como fenômenos locais e/ou universais, revelando seu caráter político e cultural em uma era de descolonização" (DIAS, 2011, p. 76). Além deste, há outros interesses, mais específicos, dos estudos pós-colonialistas, que podem ser divididas aqui em três subtemas: a retomada de espaço, o estabelecimento da integridade cultural, e por fim, uma revisão da própria história.

Obras como *Pele negra, máscaras brancas* (1952), e *Discurso sobre o colonialismo* (1955) são exemplos de que a discussão em torno das consequências imediatas da colonização estava sendo desenvolvida. Essas obras foram precursoras para os estudos pós-colonialistas, que se expandiram ainda mais depois da década de 70. Posteriormente, surgiram obras que se tornaram clássicas nos estudos pós-colonialistas, e estudiosos que se tornaram referência nessas pesquisas. São exemplos: Edward Said, autor dos referenciais *Orientalism* (1978) e *Culture and Imperialism* (1994); Ashcroft, Griffiths e Tiffin, autores de *The post-colonial studies reader* (2004); e Spivak (1990), que, com suas crescentes publicações, tem cruzado os estudos pós-coloniais à teoria feminista, "onde [Spivak] retrata os conceitos de voz, espaço e condição do subalterno, termos comuns aos estudos Pós-coloniais e incorporados aos Estudos Feministas" (DIAS, 2011, p. 76).

O denominador comum a essas obras é "o homem europeu e o seu papel na construção da alteridade do homem não europeu, isto é, oriundo de (ex) colônias, por exemplo" (DIAS, 2011, p. 76). Dias afirma, ainda, que

[os estudos pós-colonialistas] analisam o papel ideológico do texto literário e de textos não literários das metrópoles europeias na difusão interna e externa da cultura do continente europeu como elemento de dominação e controle dos povos colonizados e atingidos pelo imperialismo (DIAS, 2011, p. 76).

Ou seja, o póscolonialismo não trata de questões surgidas depois da colonização, como o nome pode sugerir; trata, sim, das reações que uma sociedade apresenta imediatamente após o início da colonização, enquanto ainda colônia, pois se entende que não há possibilidade de uma cultura oprimir outra sem que haja consequências disso. É sobre essas reações que os estudos póscolonialistas se debruçam, a fim de compreender como as mudanças estruturais que acontecem num período de colonização.

Em sua essência, o póscolonialismo tem três características mais recorrentes: (1), as descrições de resistência, (2) a apropriação da linguagem dos colonizadores e (3) a reformulação das formas de arte colonial. O primeiro, descrever como forma de resistência, envolve usar descrições detalhadas sobre povos, lugares, costumes e práticas para neutralizar ou resistir aos estereótipos, inverdades, imprecisões e generalizações que os colonizadores circulavam nos campos: educacional, jurídico, político e social. O segundo consiste no uso da linguagem como meio de resistência.

Embora muitos países colonizados sejam o lar de várias línguas - na Índia, por exemplo, mais de 12 Línguas existem além do inglês - muitos escritores póscoloniais escolhem escrever no idioma dos antigos colonizadores. Dias (2011) explica por que isso acontece:

Um dos resultados do uso da língua do colonizador é que a escrita pós-colonial passou a interrogar os europeus, bem como suas estratégias discursivas a partir de uma postura privilegiada: de dentro e entre os dois mundos, ou seja, o mundo do colonizador e o do colonizado (DIAS, 2011, p. 124).

Ou seja, “o texto póscolonial, escrito pelo colonizado, mas na língua do colonizador, faz uma espécie de insurreição textual contra o discurso da autoridade colonial” (ASHCROFT *et al apud* DIAS, 2011, p. 124). Essa insurreição faz com que o colonizado questione o colonizador dentro de seu próprio sistema linguístico.

Contudo, autores como Arundhati Roy em seu livro *O Deus das Pequenas Coisas*²¹ (1997), surpreendente ganhador de prêmios da literatura inglesa, “brincam” deliberadamente com o inglês, remodelando-o para refletir os ritmos e a sintaxe de línguas indígenas e inventando novas palavras e estilos para demonstrar o domínio de uma língua que era, em certo sentido, forçada a eles. E por fim, a terceira das mais

²¹ Título original *The God of Small Things*.

recorrentes características de escritas poscolonialistas é a recriação da arte dos colonizadores. Do mesmo modo do uso da língua, autores como Kiran Desai em seu livro *The Inheritance of Loss* (2006) reconstróem formas de arte europeias como o romance para refletir modos estrangeiros de criação. Eles remodelam formas de arte colonial importadas para incorporar o estilo, a estrutura e os temas do Outro de expressão criativa, como poesia oral e performances dramáticas.

A idéia de "alteridade" é fundamental para as análises sociológicas de como são construídas as identidades de maiorias e minorias. Sob o entendimento de Zevallos (2011), isso ocorre porque a representação de diferentes grupos dentro de uma determinada sociedade é controlada por grupos que têm maior poder político. Para entender a noção do Outro, procura-se primeiro colocar um foco crítico sobre os modos como as identidades sociais são construídas. As identidades são muitas vezes pensadas como sendo naturais ou inatas – algo com que se nasce –, mas os sociólogos destacam que essa visão obtida não é verdadeira.

Em vez de falar sobre as características individuais ou personalidades de indivíduos diferentes, que é geralmente o foco da psicologia, os sociólogos se concentram em identidades sociais. As identidades sociais refletem a maneira como indivíduos e grupos internalizam as categorias sociais estabelecidas dentro de suas sociedades, tais como, suas identidades culturais (ou étnicas), identidades de gênero, identidades de classe, e assim por diante. Essas categorias sociais moldam nossas ideias sobre quem pensamos que somos, como queremos ser vistos pelos outros e os grupos aos quais pertencemos.

O livro *Mind, Self e Society* (2015) de George Herbert estabeleceu que as identidades sociais são criadas através da interação social contínua com outras pessoas e a autorreflexão subsequente sobre quem se pensa que se é de acordo com essas trocas sociais. O trabalho de Mead mostra que as identidades são produzidas por acordo, desacordo e negociação com outras pessoas. O indivíduo ajusta seu comportamento e sua autoimagem com base em suas interações e sua autorreflexão sobre essas interações (isso também é conhecido como o eu visual).

Segundo Herbert (2015), ideias de semelhança e diferença são fundamentais para a forma como se alcançar um senso de identidade e pertencimento social. O pesquisador argumenta que identidades têm o elemento da exclusividade. Assim como quando formalmente se adere a um clube ou uma congregação, a sociedade social depende de cumprir um conjunto de critérios, só que tais critérios são socialmente construídos (isto

é, criados por sociedades e grupos sociais). Como tal, 'nós' não pode pertencer a nenhum grupo a menos que 'eles' (outras pessoas) não pertençam ao 'nosso' grupo.

Os sociólogos começaram a estudar como as sociedades gerem ideias coletivas sobre quem chega a pertencer ao "nosso grupo" e quais tipos de pessoas são vistos como diferentes - os estranhos da sociedade. Zygmunt Bauman (1991) escreve que a noção de alteridade é imprescindível no modo como as sociedades estabelecem categorias de identidade. Ele argumenta que as identidades são configuradas como dicotomias:

Nas dicotomias é crucial para a prática e para a visão da ordem social o poder diferenciador esconder-se, como regra, por trás de um dos membros da oposição. O segundo membro é apenas o outro do lado oposto (degradado, suprimido, exilado) do primeiro e sua criação. Assim a anormalidade é a outra da norma ... A mulher é a outra do homem, o animal é o outro do ser humano, o estranho é o outro do nativo, a anormalidade o outro da norma, o desvio o outro da lei, a doença a outra da saúde, Insanidade o outro de razão, público leigo o outro do perito, estrangeiro o outro de sujeito de estado, inimigo o outro de amigo”²² (BAUMAN, 1991, p. 8).

O conceito do Outro destaca quantas sociedades criam um senso de pertença, identidade e status social, construindo categorias sociais como opostos binários. Isso fica claro na construção social do gênero nas sociedades ocidentais, ou como a socialização molda ideias inclusive sobre o que significa ser um "homem" ou uma "mulher". Existe uma relação inerentemente desigual entre essas duas categorias.

Pode-se observar que essas duas identidades são configuradas como opostos, sem reconhecer expressões de gênero alternativas. Simone de Beauvoir defendeu:

A alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. É assim que nenhum grupo se configura como o Um sem, ao mesmo tempo, estabelecer o Outro contra si mesmo. [...] Assim, a humanidade é o homem eo homem define a mulher não em si mesma, mas como relativa a ele; Ela não é considerada como um ser autônomo... Ela é definida e diferenciada com referência ao homem e não ele com referência a ela; Ela é o

²² “In dichotomies is crucial for the practice and the vision of social order the differentiating power hides as a rule behind one of the members of the opposition. The second member is but the other of the first, the opposite (degraded, suppressed, exiled) side of the first and its creation. Thus abnormality is the other of the norm... Woman is the other of man, animal is the other of human, stranger is the other of native, abnormality the other of norm, deviation the other of law-abiding, illness the other of health, insanity the other of reason, lay public the other of the expert, foreigner the other of state subject, enemy the other of friend” (BAUMAN, 1991, p. 8).

incidental, o não essencial em oposição ao essencial. Ele é o Sujeito, ele é o Absoluto - ela é o Outro ²³ (BEAUVOIR, 2011, p. 24).

Beauvoir argumentou que a mulher é criada como o Outro do homem. A masculinidade é, portanto, socialmente construída como a norma universal pela qual as ideias sociais sobre a humanidade são definidas, discutidas e legisladas²⁴.

As dicotomias da alteridade são estabelecidas como naturais e muitas vezes na vida cotidiana são presumidas como naturais. Mas as identidades sociais não são naturais - elas representam uma ordem social estabelecida, uma hierarquia onde certos grupos são estabelecidos como sendo superiores aos outros. Os indivíduos têm a escolha de criar suas identidades de acordo com suas próprias crenças sobre o mundo. No entanto, a negociação da identidade também depende da negociação de relações de poder. Okolie (2003) explica:

As identidades sociais são relacionais; Grupos geralmente se definem em relação aos outros. Isso ocorre porque a identidade tem pouco significado sem o "outro". Assim, definindo-se um grupo define outros. A identidade é raramente reivindicada ou atribuída por sua própria causa. Essas definições de "eu" e de outros têm propósitos e consequências. Eles estão ligados a recompensas e castigos, que podem ser materiais ou simbólicos. Geralmente há uma expectativa de ganho ou perda como consequência de reivindicações de identidade. É por isso que as identidades são contestadas. O poder está implicado aqui, e porque os grupos não têm poderes iguais para definir tanto o eu como o outro, as consequências refletem esses diferenciais de poder ²⁵ (OKOLIE, 2003, p. 2).

As instituições sociais como a lei, os meios de comunicação, a educação, a religião e assim por diante; mantêm o equilíbrio de poder através da sua representação do que é aceito como "normal" e o que é considerado o Outro. O sociólogo jamaicano Stuart Hall

²³ "Otherness is a fundamental category of human thought. Thus it is that no group ever sets itself up as the One without at once setting up the Other over against itself. [...]. Thus humanity is male and man defines woman not in herself but as relative to him; she is not regarded as an autonomous being... She is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her; she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute – she is the Other".

²⁴ Talvez, tal concepção seja também fundamentada na ideia da existência de um Deus masculino.

²⁵ "Social identities are relational; groups typically define themselves in relation to others. This is because identity has little meaning without the "other". So, by defining itself a group defines others. Identity is rarely claimed or assigned for its own sake. These definitions of self and others have purposes and consequences. They are tied to rewards and punishment, which may be material or symbolic. There is usually an expectation of gain or loss as a consequence of identity claims. This is why identities are contested. Power is implicated here, and because groups do not have equal powers to define both self and the other, the consequences reflect these power differentials".

(1992) argumenta que as representações visuais da alteridade possuem autoridade cultural especial. Nos países ocidentais com história colonial, como o Reino Unido, a Austrália e os EUA, se a diferença é retratada positivamente ou negativamente é julgada de encontro ao grupo dominante - isto é, branco, classe média-alta, heterossexuais, cristãos, cis-homens (isto é, homens nascidos com genitália correspondente ao seu sexo), que são o padrão a que o Outro é julgado.

A noção de alteridade é usada para desestabilizar como identidades sociais são contestadas. Também se usa esse conceito para quebrar ideologias e recursos que os grupos usam para manter suas identidades sociais. Inclusive, os estudos poscolonialistas consistem em basicamente analisar “os textos da Metrópole (o Império), denunciando a forma como os povos considerados inferiores pelos europeus são retratados em contraste com o homem branco e cristão europeu” (DIAS, 2011, p. 77).

Todavia, há estereótipos que seguem um padrão de representação de estrangeiros na literatura inglesa. Edward Said (1978) define esse conjunto de padrões que se repetem na literatura sob o conceito de Orientalismo. Orientalismo é um estilo ocidental de conhecer e retratar o Oriente. Este conhecimento do Oriente transforma-se em estruturas de poder e aparece sob a forma de colonialismo e imperialismo nas obras literárias. Sob essas circunstâncias, a relação do Ocidente e do Oriente torna-se a relação de "poder, de dominação, de grau variável de hegemonia complexa" (SAID, 2003, p. 5). Este discurso é um novo estudo do colonialismo e afirma que a representação do Oriente no cânone literário europeu contribuiu para a criação de uma oposição binária entre a Europa e o Outro. Apesar de a linha geográfica entre o Ocidente e o Oriente ser imaginária, a aceitação desse binarismo onde o Ocidente está em posição privilegiada em detrimento do Oriente, é perpetuada pelos acadêmicos ocidentais.

Said se preocupa sobre como o conhecimento do Oriente molda as estruturas de poder. O conhecimento sobre o Oriente está no controle dos ocidentais. Como Loomba (1998, p. 43) afirma: ‘não é inocente, mas profundamente conectado com as operações de poder’²⁶. O poder determina qual a realidade que Oriente e do Ocidente.

A intervenção de Said destina-se a ilustrar a maneira como a representação do ‘Outro’ da Europa foi institucionalizada desde pelo menos o século XVIII como uma característica de seu domínio cultural. O orientalismo descreve as várias disciplinas, instituições, processos de investigação e estilos de pensamento que os europeus vieram

²⁶ “is not innocent but profoundly connected with the operations of power” (LOOMBA, 1998, p. 43).

a "conhecer" o "Oriente" (SAID, 2003, p. 57). Este sistema institucionaliza o limite imaginário entre "duas metades desiguais" e materializa-o na forma de Colonialismo e imperialismo.

A análise construtivista mostra como uma cultura se torna o que é e adquire o poder definindo-se em oposição ao Outro, projetando distinções e hierarquias, pela exclusão e inclusão, etc. Tem sido amplamente utilizada em estudos de Culturas "subalternas" - em estudos feministas, póscoloniais, etc. Em *Orientalismo* (2003, p. 3) Edward Said propôs que "o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) como sua imagem, ideia, personalidade, experiência contrastantes" e que

O orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição corporativa para lidar com o Oriente - tratando-o fazendo declarações sobre ele, autorizando visões dele, descrevendo-o, ensinando-o, estabelecendo-o, governando sobre ele: em suma orientalismo como um ocidental Estilo para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente²⁷ (SAID, 2003, p. 3).

Inspirado pelo entendimento do filósofo russo Mikhail Bakhtin sobre o texto, a ideologia e a cultura, Said (2003) não se concentra tanto nas questões de dominação e poder quanto nas da compreensão e auto compreensão na representação do Outro.

Os argumentos de Said correspondem ao que Frantz Fanon, em seu trabalho *Black Skin, White Masks* (1952), vê como uma negação do Eu Negro e o abraço da identidade racial fabricada do Outro Branco. Ambos os autores concordam na preservação de uma oposição binária entre o Ocidente e os seus outros que emergiram de diferentes formas de coletar dados e analisar, imaginar e administrar o "Outro". Em *Black Skin, White Masks* (2008) Fanon confere atenção especial à imagem do "outro" na mente branca, porque esta imagem foi particularmente crucial na construção do eu europeu.

Ambos, *Black Skin, White Masks* (2008) de Fanon, e *Orientalism* (2003) de Said são caracterizados por uma forte intenção de desmascarar as ambições hegemônicas do colonialismo. O trabalho de Said questiona a erudição ocidental sobre o Oriente e a crença de que o Oriente e seu povo não podem falar por si mesmos, são incapazes de se entender e estão irremediavelmente destinados à base da pirâmide global. Para Said, o

²⁷ "Orientalism can be discussed and analysed as the corporate institution for dealing with the Orient - dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient" (SAID, 2003, p. 3).

processo de criação de um "Outro" necessário é fortemente auxiliado pelo uso da linguagem e da circulação do conhecimento produzido e manipulado. Através do processo de orientalização, o Oriente inevitavelmente é retratado e identificado como "O Outro", uma contrapartida subordinada do Ocidente onisciente e profissional.

Fanon (2008) se preocupa principalmente com a relação psicológica entre negros e brancos, e como o "Outro" é fabricado e atualizado principalmente com base na raça. Fanon (2008), no entanto, como Said (2003), menciona a importância da linguagem como meio de construir um "Outro" imaginário que serve como contrapartida oposta do Ocidente dominante e superior. Ambos os autores trazem à luz as questões essenciais das relações de poder desiguais e sublinham como as percepções culturais homogêneas do "Outro", geradas sob determinadas relações socioeconômicas entre o colonizador europeu e os colonizados não europeus, diferenciação de raças, bem como através da produção e manipulação do conhecimento.

Uma obra que muito dialoga com *Drácula* e que também ilustra a teoria de Fanon é *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë. O romance é narrado também através cartas, embora a forma dominante seja aquele de diário de viagem, o que era comum nas produções vitorianas. As estratégias utilizadas por Bronte não divergem muito das utilizadas por outros escritores do século XX, bem como Bram Stoker, conforme o texto de Dias (2011), a seguir, ilustra:

[...] tais como a forma romanesca escrita à maneira de um diário de viagem, com cartas para validar o que é dito pelos diversos narradores, [...] registrado por um homem tipicamente inglês, com a intenção de distrair-se e de registrar aspectos da [falta de] cultura inglesa de uma região remota, a qual ele não conhecia (DIAS, 2011, p. 127-128).

Por outro lado, Bronte subverte a cultura inglesa em seu romance ao invés de validá-la, criticando-a dentro de seu próprio sistema de expressões e língua, propondo que um Subalterno estrangeiro ascenda “à condição de senhor de terras inglesas e do que nelas habitam” (DIAS, 2011, p. 128). Segundo Bonnici (2005), o termo Subalterno significa literalmente “sujeito de categoria inferior”, sendo utilizado aqui como “qualquer sujeito sob a hegemonia das classes sociais” (BONNICI, 2004, p. 14).

O personagem subalterno em *Wuthering Heights* [O morro dos ventos uivantes] é Heathcliff, um cigano que, enquanto bebê, foi encontrado na cidade de Liverpool e

criado na Inglaterra. Assim como em *Dracula*, o protagonista é um estrangeiro que, no caso de Heathcliff, mais arraigadamente (pois ele é criado no seio inglês), e no de Drácula mais superficialmente (pois vem a conhecer a Inglaterra depois de séculos de existência), invadem a Inglaterra em seus comércios²⁸, na pureza de suas mulheres²⁹, entre outros aspectos.

Heathcliff, como Drácula, é o estrangeiro misterioso, de pele escura, trazendo seu amor obsessivo, destrutivo e, finalmente, letal para as classes superiores da Inglaterra. Ciganos como Heathcliff são presenças constantes em obras da era vitoriana, mas nunca como protagonistas; pelo contrário, eles geralmente são representados como “exóticos, subalternos [...], associados ao Mal, ao misticismo, ao paganismo” (DIAS, 2011, p. 143). A exemplo disso, em *Dracula*, a presença de ciganos é carregada de inferioridade. O conde os trata como escravos, trabalhando em seu castelo e fora dele, sem voz, sem vontade própria, o que reforça esses estereótipos coloniais e imperialistas.

Da mesma família de escritoras, Charlotte Bronte escreve um romance tipicamente de viés colonialista, o famoso *Jane Eyre* (1847). Jane é uma jovem moça criada em orfanatos que foi contratada para o cargo de governanta em Thornfield. Seu patrão era Edward Rochester, um homem descrito como de feições fortes, quase geométricas, “escuras”. Jane o salva de um incêndio provocado por uma empregada chamada Grace Poole, mas porque ela continua a trabalhar em Thornfield, Jane desconfia que a verdade não está sendo completamente revelada. Apesar disso, os dois lentamente apaixonam-se um pelo outro e Mr. Rochester pede a mão de Jane em casamento. Mas, no dia de seu casamento, a cerimônia é interrompida por Mason, que afirma que Rochester já é casado – e com sua irmã, Bertha.

Mason afirma que Bertha, com quem Rochester casou quando ele era um jovem, na Jamaica, ainda está viva. Rochester não nega as acusações de Mason, mas explica que Bertha *enlouqueceu*. Ele traz Jane de volta para Thornfield, onde eles testemunham a insana Bertha Mason correndo e rosnando como um animal. Rochester mantém Bertha escondida de Thornfield e paga Grace Poole para manter sua esposa sob controle. Bertha foi a verdadeira causa do incêndio que quase mata Rochester.

²⁸ No caso de Heathcliff, isso acontece primeiro porque ele foi encontrado em Liverpool, isto é, “o porto comercial mais importante da Inglaterra à época onde não-brancos eram vendidos e figuras do império contaminavam o solo inglês” (DIAS, 2011, p. 12); e no caso de Drácula, isso acontece quando ele investe parte de sua fortuna herdada como nobre de seu país estrangeiro em terras em Londres, além de também desembarcar suas terras supostamente pagãs e amaldiçoadas num porto Inglês, Whitby.

²⁹ No caso de Heathcliff, porque ele era de uma classe e raça vistas como inferiores às de Cathy, e envolver-se com ele seria degradante para ela. Já no caso de Drácula, isso acontece de forma mais violenta, quando ele corrompe Lucy e Mina através do sexo e do vampirismo.

Drácula também é descrito por diversas vezes como um animal, e até mesmo pode se transformar e controlar alguns deles. A falta de humanização desses personagens estrangeiros lembra a teoria de reconstrução da realidade pelo Ocidente de Edward Said. O que é importante no argumento de Said (2003) para a questão de Bertha e Drácula como estrangeiros animais é que ele prova que o Orientalismo é uma construção fabricada do Ocidente e vem através de uma série de imagens, que veio a se tornar "realidade" para o Oriente. Isto é, a imagem de bestialidade, escuridão, escrutínio e inescrupulosa moral são fabricadas pelo Oriente através de romances como *Jane Eyre* e *Drácula* para imprimir no Ocidente essa visão preconceituosa que Stoker se propõe a criticar.

Antes mesmo de descobrir a existência de Bertha Mason, o leitor está consciente de uma presença incômoda e até mesmo ameaçadora. Ela é a fonte do riso misterioso que Jane ouve enquanto está em Thornfield Hall: ela é responsável por incendiar a cama de Mr. Rochester e rasgar o véu de Jane às vésperas de seu casamento. Quando finalmente é encontrada, ela é representada numa linguagem que a degrada e desumaniza: ela é uma "hiena vestida", uma "figura", descrita usando o pronome neutro "it", no inglês, usada para objetos e animais (BRONTE, 2014, p 559). Gilbert e Gubar (2000) avaliam a questão:

[...] Bertha Mason Rochester, a crioula jamaicana cuja marginalidade racial e geográfica aceita o mecanismo pelo qual o Outro pagão e bestial pode ser aniquilado para constituir a subjetividade feminina europeia ³⁰ (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 36).

Dentro do romance, Bertha Mason é o Outro de Jane. É somente na noite antes do casamento de Jane que ela é fisicamente representada, mas de forma masculinizada, com grandes dentes e feições distorcidas, assim como Drácula também é representado. Jane muitas vezes se refere a Bertha como "it", um pronome da língua inglesa usado para se referir a objetos e animais. Por exemplo, no trecho “removeu meu véu de sua cabeça macilenta” ³¹ (BRONTE, 2014, p. 541); e também em “afastou a cortina para o lado e espiou” ³² (BRONTE, 2014, p. 541).

³⁰ “Bertha Mason Rochester, the Jamaican Creole whose racial and geographical marginality oils the mechanism by which the heathen, bestial Other could be annihilated to constitute European female subjectivity” ((GILBERT e GUBAR, 2000, p. 36).

³¹ “it removed my veil from its gaunt head” (BRONTE, 2014, p. 541).

³² “It drew aside the window-curtain and looked out (BRONTE, 2014, p. 541).

Para Spivak (1985), Bertha é um epítome do Outro orientalista que Said retrata. Como um Oriental, ela é apresentada em termos negativos – comparada à figura pequena e esguia de Jane, Bertha é enorme e corpulenta. A castidade de Jane está em contraste direto com seu vigoroso apetite, e ao fato de que a ideia de Bertha ter sido infiel em seu casamento é, várias vezes, deixada ao subtexto. Pode-se admitir, portanto, que sua loucura está ligada aos excessos. A esse respeito, Said (2003) comenta:

[...] há o motivo do Oriente como perigo insinuante. A racionalidade é minada pelos excessos orientais, aqueles opostos misteriosamente atraentes ao que parecem ser valores normais”³³
 [...] Na maioria dos casos, o Oriente parece ter ofendido a propriedade sexual; tudo sobre o Oriente [...] exala o sexo perigoso, ameaça a higiene e a aparência doméstica com uma liberdade excessiva de relações sexuais³⁴ (SAID, 2003, p. 162, 167, respectivamente).

Contudo, Bertha retalia. Ela se liberta, põe fogo na cama de Rochester, rasga o véu de Jane; ela prova que não pode ser domada à submissão. De certa forma, Bertha subverte o império inglês representado por Thornfield e personificado em Rochester e na própria Jane Eyre. Apesar de sua condição subalterna, ela insiste em ter voz, e fazer com que essa voz seja ouvida pelo império. O processo de desumanização de Bertha e de Drácula cometido pelos orientalistas é típico da escrita colonial, e é impresso das mentes xenófobas do século XX para novela por meio da esposa *creole* de Rochester. Bertha se encontra numa posição em que tem que jogar fora a sua vida, a fim de que a mulher branca inglesa, Jane, pode obter felicidade e satisfação.

Assim como a questão racial de Bertha não é levada em conta em *Jane Eyre*, tampouco são as questões raciais na obra *Burmese Days* (1934), de George Orwell. Nascido na Índia Britânica, Orwell também toma parte na escrita da dualidade entre negros e brancos. *Burmese Days* foi publicado pela primeira vez longe do império britânico, nos Estados Unidos. Um ano depois foi lançada a edição britânica, com nomes alterados. Apesar de ser comumente classificado como um romance anti-imperialista que fecha "todo o gênero de heróis imperiais" (HOLDERNESS *et al*, 1998,

³³ “There is the motif of the Orient as insinuating danger. Rationality is undermined by Eastern excesses, those mysteriously attractive opposites to what seem to be normal values” (SAID, 2003, p. 162).

³⁴ “In most cases, the Orient seemed to have offended sexual propriety; everything about the Orient [...] exuded dangerous sex, threatened hygiene and domestic seemliness with an excessive freedom of intercourse” (SAID, 2003, p. 167).

p 2), quando analisado sob a teoria poscolonialista percebe-se que, na verdade, Orwell reforça o imperialismo racista em sua obra.

É verdade que Orwell escreveu um romance que se distingue de escritos coloniais mais antigos, como os de Kipling e Forster. Contudo, a Birmânia (atual Mianmar) é descrita em *Burmese Days* através dos filtros de um ocidental e funciona apenas como um cenário com a sua fauna e flora. O romance se concentra na comunidade branca inglesa da Índia, enquanto os nativos são totalmente marginalizados. Não há nenhuma sugestão de sua cultura, estilo de vida, costumes e etc., e o romance se concentra na solidão e ostracismo de Flory em vez de fazer uma crítica ao imperialismo. Kalechofsky aponta: “o romance não trata das questões dos birmaneses como trata as dos ingleses na Birmânia”³⁵ (KALECHOFSKY, 1973, p. 29).

O racismo e a intolerância racial não são criticados pelo narrador de Orwell em *Burmese Days*. Essa construção da visão do oriente pelo ocidente, na verdade, reforça os estereótipos equivocados que são relacionados ao oriente. Orwell está preso no papel de representante do Ocidente por uma "mentalidade orientalista" e personificado em Flory, que está dividido entre lealdade ao Raj³⁶ britânico e simpatia sentimental pelos nativos, o que ilustra "a dualidade entre pertencer ao grupo dominante e a afinidade para com o grupo dominado" (STEWART, 2003, p 40). Esse sentido de divisão de pertença era comum entre os escritores de antigas colônias. Ele pode ser explicado pelo fenômeno da assimilação cultural. Esse fenômeno acontece quando se adquirem características típicas de determinada cultura – nesse caso, a inglesa dominante. Ter afinidade com a cultura em que se está inserido e ainda assim mimicar aspectos e costumes da cultura dominante era mais que comum – quase esperado, por causa da pressão para se tornar como o grupo dominante.

De forma mais ampla, essa apropriação da cultura dominante não é somente assimilação, mas interpretada sob uma postura construtivista, simboliza a construção do eu em relação ao outro: como o eu inglês vai retratar o outro birmanês, por exemplo. Ou, no caso de *Drácula*, como o eu irlandês, ou seja, Stoker, constrói os conceitos do eu inglês (respeitável, crível) e dos Outros estrangeiros (marginais, loucos, selvagens, doentes. sujos).

³⁵ “the novel deals not so much with the problems of the Burmese as with the problems of the English in Burma”

³⁶ Em diferentes contextos pode significar "governar", "rei", "governante", "imperador" ou "realeza" nas famílias de idioma sânscrito do subcontinente indiano, incluindo Romanês, seu parente indo-europeu mais próximo (No caso de *Burmese Days*, se refere ao British Raj, o governo da coroa britânica no subcontinente indiano entre 1858 e 1947 (STEWART, 2003).

Um dos exemplos mais proeminentes de obras que tratam da construção do Outro em relação ao Eu ocidental é *Inventing Eastern Europe* (1994) de Larry Wolff. O livro de Wolff é um estudo ricamente documentado de como os intelectuais europeus ocidentais, a partir do Iluminismo em diante, construíram a imagem da Europa Oriental, e ao mesmo tempo definiram a si mesmos e a superioridade do Ocidente sobre o Oriente. Wolff propõe que estas construções tiveram consequências extremas até e durante o período da Guerra Fria.

A divisão conceitual na Europa tinha sido tradicionalmente entre o Sul e o Norte, isto é, entre romanos e alemães, entre civilização e barbarismo. Contudo, no século XVIII, de acordo com Wolff, esta situação foi fundamentalmente alterada:

[...] Era função intelectual do Iluminismo, dar cabo a essa reorientação moderna do continente que produziu a Europa Ocidental e a Europa Oriental. A Polónia e a Rússia ficariam mentalmente afastadas da Suécia e da Dinamarca, associando-as à Hungria e à Boémia, às terras balcânicas da Europa otomana e à Criméia e ao Mar Negro. [...] O Iluminismo teve de inventar a Europa Ocidental e a Europa Oriental juntos, como conceitos complementares, definindo-se uns aos outros por oposição e adjacência ³⁷ (WOLFF, 1994, p. 5).

De acordo com Wolff, os viajantes do Ocidente do Ocidente – franceses, ingleses e alemães – eram essenciais para o estabelecimento da nova divisão intelectual da Europa. De fato, muitas das obras apresentadas como literatura de viagem não eram de todo tão novas, mas se baseavam fortemente em descrições anteriores da Rússia e do Oriente. Paredes (2013) explica:

A literatura de viagem surgiu como uma prática cultural associada à expansão marítima europeia. Das histórias curiosas e cheias de aventuras das primeiras empresas lusitanas e castelhanas na África, no Oriente Médio e no Extremo Oriente, o gênero passou a consolidar-se como um avanço do saber, na medida em que a Revolução Científica fixava padrões cada vez mais estáveis de verdade, verossimilhança e objetividade. Entre o final do século XVII e o final do século XVIII, as potências coloniais envolvidas

³⁷ it was the intellectual work of the Enlightenment to bring about that modern reorientation of the continent which produced Western Europe and Eastern Europe. Poland and Russia would be mentally detached from Sweden and Denmark, and associated instead [what they had not been before - L.K.] with Hungary and Bohemia, the Balkan lands of Ottoman Europe, and even the Crimea and the Black Sea. [...] The Enlightenment had to invent Western Europe and Eastern Europe together, as complementary concepts, defining each other by opposition and adjacency.

em uma intensa competição pelo domínio dos mares e territórios ultramarinos procuraram legitimar seus projetos de expansão em empresas sustentadas em suas aspirações para aperfeiçoar o saber ilustrado da época, orientado a construir um conhecimento universal sobre o planeta, suas espécies vegetais e animais e suas sociedades e culturas (PAREDES, 2013, p. 1)

Essa tradição de escrita vem desde a publicação de *Robinson Crusoe* (1719), e tornaram-se muito comuns nas expedições marítimas que levavam à exploração de terras prestes a serem colonizadas.

Os ingleses eram conhecidos por sua força naval e domínio dos mares, tendo por consequência uma grande “produção, edição e circulação de relatos de viagem” (PAREDES, 2013, p. 99). A Inglaterra detinha uma espécie de superioridade marítima retratadas nessas publicações. Novamente, Paredes (2013) argumenta:

Em primeiro lugar, o estabelecimento por Carlos II (1660-1685) da Royal Society de Londres, destinada por alguns dos seus membros a resolver os problemas astronômicos e climáticos que levaram ao aperfeiçoamento da navegação, e que favoreceu, a princípio, a publicação de coleções de viagens sobre rotas menos percorridas ou conhecidas dos ingleses. Em segundo lugar, a formação de uma aliança dinástica com a Holanda contra Luis XIV, impulsionada pela Revolução Gloriosa (1688), que levou ao trono da Inglaterra Guilherme III e sua esposa Mary II Stuart, assegurou o fluxo de informações e modelos organizacionais holandeses que os ingleses empregaram para si também no campo da navegação (PAREDES, 2013, p. 100).

Pode-se dizer, então, que a chegada do Novo Mundo realmente enriqueceu os registros de viagens expeditórias marítimas, fazendo com que esse tipo de descrição detalhada do estrangeiro se consolide na literatura inglesa.

Esse tipo de descrição ocorre também em *Drácula*. Apesar de não tratar de expedições marítimas no descobrimento de uma nova terra, Jonathan Harker emula as descobertas dos navegadores ingleses ao produzir seu diário de viagem. Isso acontece por que ele retrata sua viagem à Transilvânia sob a perspectiva de um típico inglês que está indo em direção a uma terra desconhecida.

Arata (2012) cita duas convenções típicas dos diários de viagem em *Drácula*. Primeiro, o pesquisador fala da obsessão de Harker com trens:

ou, no caso de Harker, uma obsessão com trens sendo pontuais. Mesmo Emily Gerard, cujo entusiasmo por todas as coisas da Transilvânia aparecia esporadicamente, tinha pouca paciência com seus trens. ‘As comunicações ferroviárias eram muito mal geridas’, escreve ela de um diário (Gerard, I, 30) (GERARD *apud* ARATA, 2012, p. 635-636).

A segunda convenção acontece quando Harker atrela um sentido simbólico ao rio Danúbio; ele diz:

A impressão que tive foi que estávamos saindo do Ocidente e entrando no Oriente; o mais ocidental das esplêndidas pontes sobre o Danúbio... levou-nos entre as tradições da regra turca³⁸ (STOKER, 1976, p. 1).

Com estas passagens em mente, Arata (2012) argumenta que elas servem como um tipo de aviso de antemão ao leitor de que a narrativa de Harker se dará num cenário que vai de encontro às convenções narrativas da era vitoriana. Na verdade, “As três primeiras anotações de Harker são tão completamente convencionais que quase compõem uma paródia do gênero de viagem”³⁹ (ARATA, 2012, p. 363).

Segundo Adams (2015), uma característica impressionante em quase todos os diários de viagem e descrições da Europa Oriental é a ambiguidade imagética. Essas nações - da Polônia, das terras bálticas, da Rússia e do sul até a Boêmia, a Hungria, a Dalmácia, a Transilvânia e os Balcãs, agora unidas sob o nome comum de "Europa Oriental" – são apresentadas de forma misturada, confusa. A Europa Oriental não faz parte da Europa "real", mas também não pertence à Ásia; não se encontra nem no extremo barbarismo tampouco no extremo civilizado; mas sim inseguramente situada num meio termo entre civilização e selvageria.

A paisagem que os viajantes encontram na Europa Oriental é estranha (para uma pessoa que vem da Inglaterra ou da França): estepes vastas, quase desabitadas, florestas infinitas ou montanhas selvagens, normalmente cobertas de neblina. As línguas faladas são numerosas, "estranhas", e de origem pouco clara. Os habitantes podem parecer europeus, mas são, contudo, tão diferentes quanto os asiáticos ou africanos. As pessoas comuns são acometidas por doenças, especialmente por doenças de pele, e todos vestidos de pele de carneiro - metade homens, metade animais. O uso do castigo

³⁸ “The impression I had was that we were leaving the West and entering the East; the most western of splendid bridges over the Danube, which is here of noble width and depth, took us among the traditions of Turkish rule” (STOKER, 1976, p. 1).

³⁹ “Harker's first three journal entries (chapter 1 of the novel) are so thoroughly conventional as to parody the travel genre” (ARATA, 2012, p. 363)

corporal é primordial, e as práticas sexuais descritas como brutais, à beira do inumano (ADAMS, 2015).

Os aristocratas da Europa Oriental, por outro lado - seja em Varsóvia, em um castelo na Lituânia ou em São Petersburgo - podem parecer quase como os seus homólogos ocidentais, e se vestir como eles; mas isso significa que eles são como que disfarçados, sendo ainda mais ambígua imagetivamente do que as pessoas comuns. Fazendo um elo com *Dracula*, é importante lembrar que é assim que o vampiro é retratado no romance. Um invasor, revestido da moral e dos costumes ingleses, assiduamente interessado em aprender tudo o que compõe a personalidade tipicamente inglesa, para perpetrar seus ataques de dentro da metrópole imperial.

A Europa Oriental era assim definida como algo intermediário, um fato que despertou a suspeita de muitos homens do estado. Em 1784, o novo embaixador britânico em São Petersburgo, o conde de Ségur, a caminho da Rússia pela Polônia, visitou Frederico o Grande em Potsdam. O rei ironicamente observou que a Polônia era um país “estranho”: “uma terra livre com escravos, uma república com um rei, um país vasto com quase que não povoado, onde as mulheres são verdadeiros homens⁴⁰” (WOLFF, 1994, p. 18). A falta da pureza racial, nos moldes ingleses, e extremo barbarismo certamente foram notados. Aquele era visto como um país nem completamente civilizado nem completamente selvagem, fadado a cair num meio termo morno, não inglês tampouco estrangeiro; uma terra de ninguém. Nem exatamente europeu tampouco asiático; semelhantes em aparência, mas diferentes em seus costumes; em parte civilizado, em parte bárbaro; sedutor e repulsivo ao mesmo tempo: a perigosa ambiguidade era tornar-se o denominador comum de todas as descrições mais ou menos imaginativas das pessoas que habitavam a Europa Oriental (WOLFF, 1994).

É assim, de forma repulsiva, porém sedutora, que Drácula e suas três vampiras são representados no texto. Em primeiro lugar, Drácula, mesmo sendo vampiro pavoroso que representa mudanças religiosas, espirituais e econômicas ameaçadoras para os homens ingleses se torna completamente irresistível para mulheres inglesas – com potencial latente ou não para a liberdade das convenções europeias. Isso se dá porque, durante o fim da era vitoriana e em meio ao declínio do império, homens se apegavam cada vez mais fortemente à santidade que o patriarcado lhes conferia, fazendo com que ficassem com mais e mais medo do surgimento da Nova Mulher vitoriana,

⁴⁰ “a free land where the people is enslaved, a republic with a king, a vast country almost without population [where] the women are truly the men” (WOLFF, 1994, p. 18).

concomitantemente ao movimento sufragista que também surgia à época da publicação de *Dracula*. Stoker se aproveita do surgimento das revanches feministas e escreve as mulheres que se distanciam do patriarcado como impuras, com consequências terríveis àquelas que tentam se desvencilhar das amarras morais inglesas.

Em segundo lugar, por outro lado, os homens aqui estão na posição de alvos quando se trata das três mulheres vampiro de *Drácula*. As vampiras caçam e matam crianças, e tendem a alvejar os homens para "beijar", como acontece com Harker e, mais tarde, Arthur; todos os quais são atípicos dos papéis de sexo feminino convencionais da época. As irmãs vampiras violam o casto Harker a ponto de ele ficar paralisado de medo, e, mesmo assim, nutrir nesse momento o desejo ardente de envolver com elas. Mesmo que representadas sob uma luz completamente negativa e monstruosa, as irmãs ainda assim conseguem despertar o pior no homem inglês.

Lucy Westenra, que mais tarde também é transformada em vampiro, tem a audácia de cortejar três homens de uma só vez (e receber três propostas de casamento deles no mesmo dia). Essa é a justificativa que Stoker usa para denunciar o potencial latente de Lucy, ainda humana, para o despertar sexual, e, de certa forma adverter as mulheres de que, se elas não apresentarem o mesmo comportamento, não terão o mesmo fim. Até mesmo enquanto vampira, Lucy tenta seduzir seu pretendente, Arthur, antes de ser morta pelos homens em seu túmulo.

Essas passagens elucidam a forma como a linha entre repulsão e atração é tênue. Elas se relacionam com a construção das fronteiras entre o Ocidente e a "outra Europa", de acordo com Larry Wolff.

O que a análise de Larry Wolff (1994) da representação construída da Europa Oriental revela é a auto-imagem ocidental de superioridade, juntamente às fronteiras que existem dentro de cada indivíduo. *Drácula* de Bram Stoker, surpreendentemente não mencionado no estudo de Wolff, só confirma essa imagem. Stoker era obviamente instruído nas descrições de viagem do tipo que Wolff se refere. Quando o jovem Harker em *Drácula* muda o último trem para cavalo e carruagem, ele passa por uma paisagem onde o horizonte é estranhamente "quebrado", "quer fossem árvores ou montes eu não sei, pois estavam tão distantes que coisas grandes e pequenas se confundiam"⁴¹ (STOKER, 1976, p. 5). As pessoas estão vestidas com vestidos folclóricos as inevitáveis peles de carneiro, e eles certamente têm doenças de pele.

⁴¹ "whether with trees or hills I know not, for it is so far off that big things and little are mixed" (STOKER, 1976, p. 5).

Com Wolff (1994) pode-se ver que em *Drácula* não se está apenas na Transilvânia, mas na imagem construída da Europa Oriental. Nessa perspectiva, o ambíguo conde Drácula revela-se como um símbolo firmemente situado no registro da Europa Oriental. Mas *Drácula* de Stoker não está apenas morando na Transilvânia. Ele consegue chegar à Inglaterra, onde ele ameaça espalhar sua terrível influência, especialmente entre fracas jovens inglesas.

O vampirismo de Drácula é interpretado muito frequentemente em termos de sua sexualidade ambígua, uma força elementar que ameaça minar as normas que governam a libido inglesa e espalhar sua "mensagem" rebelde como uma doença sexualmente contagiosa (BYRON, 1999). No entanto, deve-se também lembrar que Drácula, graças à sua enorme fortuna em ouro puro trazido da Transilvânia, ameaça perturbar todo o mercado de ações de Londres. Um estrangeiro investindo dinheiro na metrópole imperial e podendo ganhar ainda mais dinheiro em detrimento de ingleses era um dos pavores econômicos da época, o medo de que o império perdesse poder ideológico, mas, sobretudo econômico, fazia com que os ingleses se fechassem para assuntos comerciais com outros países. No clima político do final do século XX, o romance *Drácula* funcionou efetivamente no contexto do mito geral do perigo que consiste em dar abertura à Europa Oriental.

Ainda hoje, Drácula continua a servir como uma poderosa “coisificação” do preconceito ocidental sobre a Europa Oriental, inspirando sempre novos mitos da ameaça da “contaminação oriental”. No entendimento de Moretti (1982), em termos culturais e na perspectiva da construção (ou invenção) literária da Europa Oriental, Drácula pode assim ser visto como uma metáfora para a imagem ocidental da suposta resistência à modernização da Europa Oriental. Quando o Conde finalmente é levado de volta para onde ele pertence e aniquilado com grande violência, é significativamente feita por nada menos que uma expedição conjunta de capitalistas britânicos e um cientista holandês.

A invenção do europeu ameaçador do Leste Europeu às vezes tem menos a ver com uma realidade geográfica e cultural concreta do que com a necessidade “civilizada” de encontrar objetos sobre os quais se podem projetar as ansiedades, o medo irracional dentro dos próprios indivíduos (muito vasto e incompreensível em relação ao cotidiano concreto). Mas, uma vez que a análise construtivista expôs o etnocentrismo e mostrou como a construção do Outro serve seus obscuros (ou óbvios) propósitos na pátria imperial, o que resta além de repetir o processo sobre novas fontes? E o que se pode

aprender sobre a Europa Oriental? Pouco, ou quase nada: a análise construtivista nunca promete uma imagem diferente, mas "verdadeira" do Outro (SAID, 1995, p. 3). Ao mesmo tempo em que a própria cultura de um indivíduo parece esclarecida em sua autorreflexão crítica, o Outro, a outra cultura, permanece estranhamente fechada a quem a lê. A análise construtivista neste sentido carrega o esclarecimento, mas não comunica outra voz além de sua própria.

A voz do Outro, então, pode realmente alcançar e ultrapassar suas fronteiras, pode ser entendida? Ou, como Caryl Emerson coloca a questão aos estudos culturais contemporâneos:

Pode uma cultura estudar outra cultura que é radicalmente diferente dela? As culturas podem realmente aprender com outras - e, em caso afirmativo, com base - ou só podem explorar e assimilar, ou seja, interagir apenas em termos de domínio e poder? ⁴² (EMERSON, 1996, p. 107).

Emerson vê três abordagens possíveis que podem ser tomadas em relação à outra cultura. Em primeiro lugar, há a ideia ingênua de total traduzibilidade entre culturas, que se baseia nos pressupostos de que "tudo o que é necessário é boa vontade [...] e a paciência para procurar os equivalentes necessários" (EMERSON, 1996, p. 108) e que muitas vezes pode ser encontrada na ciência política e na diplomacia. Os benefícios de tal posição podem ser certo universalismo e ecumenismo, mas seus lados negros "nos levam ao imperialismo cultural e a uma ingenuidade ingênua sobre a verdadeira multiplicidade do mundo" (EMERSON, 1996, p. 108).

A segunda abordagem é o oposto da primeira. Pressupõe que as culturas são tão intraduzíveis que, para entender uma cultura estrangeira, o melhor que se pode fazer é "tentar tornar-se o que são" - um caminho ilusório, que faz indivíduos fingirem o que, com a sua experiência, não podem ser. Mas há uma terceira abordagem, diz Emerson, que é mais complicada e exigente do que as duas variantes "totais" opostas, uma abordagem que pressupõe a compreensão de uma posição externa auto refletida. Os argumentos básicos para tal alienação são elaborados nas obras de Mikhail Bakhtin. Emerson escreve:

Como categorias para organizar nosso pensamento sobre a cultura, "igualdade" e "diferença" ["total traduzibilidade" e "total

⁴² "Can one culture study another culture that is radically different from it? Can cultures genuinely learn from another - and if so, on what basis - or can they only exploit and assimilate, that is, interact solely in terms of dominance and power?" (EMERSON, 1996, 107).

intradutibilidade" - L. K.] não trazem em si nenhum potencial positivo genuíno. Bakhtin insistiria que, para ser um estudante competente de outra cultura, é preciso permanecer fora dela, mas fora de uma maneira particular: um deve se tornar um estrangeiro equipado com algumas - não todas, mas algumas - habilidades de iniciantes. Essas habilidades virão apenas se primeiro aceitarmos com amor a própria personalidade e colocação no mundo.⁴³ (EMERSON, 1996, p. 109).

De acordo com Bakhtin, é somente a partir de uma posição de responsabilidade pela própria singularidade que se pode entrar em contato ou diálogo com qualquer outra pessoa, texto ou cultura. A "subordinação" em relação a uma cultura estrangeira não é, portanto, um obstáculo, como muitas vezes é dado, mas, pelo contrário, uma pré-condição para a compreensão criativa:

No reino da cultura, o estrangeirismo é um fator o mais poderoso na compreensão. É somente aos olhos de outra cultura que uma cultura estrangeira se revela plena e profundamente (mas não plenamente, porque haverá culturas que veem e compreendem ainda mais). Um significado só revela suas profundezas uma vez que se encontrou e entrou em contato com outro significado estranho: eles se envolvem em uma espécie de diálogo, que supera o fechamento e unilateralidade desses significados particulares, essas culturas. Levantamos novas questões para uma cultura estrangeira, aquelas que não se levantaram; Nós procuramos respostas a nossas próprias perguntas nele; E a cultura estrangeira responde-nos revelando-nos seus novos aspectos, novas profundidades semânticas. Sem as próprias perguntas, não se pode entender criativamente algo diferente ou estrangeiro (mas, é claro, a questão deve ser séria e sincera). Tal encontro dialógico de duas culturas não resulta em fusão ou mistura. Cada um mantém sua própria unidade e totalidade aberta, mas eles são mutuamente enriquecidos⁴⁴ (BAKHTIN, 1986, p. 7).

⁴³ "As categories to organize our thinking about culture, "sameness" and "difference" ['total translatability' and 'total untranslatability' - L. K.] carry within themselves no genuine positive potential. Bakhtin would insist that to be a competent student of another culture, one must remain outside it, but outside in a particular way: one must become an outsider equipped with some - not all, but some - insider skills. These skills will come about only if first one lovingly accepts one's own particular personality and placement in the world." (EMERSON, 1996, p. 109).

⁴⁴ "In the realm of culture, outsidersness is a most powerful factor in understanding. It is only in the eyes of another culture that a foreign culture reveals itself fully and profoundly (but not maximally fully, because there will be cultures that see and understand even more). A meaning only reveals its depths once it has encountered and come into contact with another, foreign meaning: they engage in a kind of dialogue, which surmounts the closedness and one-sidedness of these particular meanings, these cultures. We raise new questions for a foreign culture, ones it did not raise itself; we seek answers to our own questions in it; and the foreign culture responds to us by revealing to us its new aspects, new semantic depths. Without one's own questions one cannot creatively understand anything other or foreign (but, of course, the question must be serious and sincere). Such dialogic encounter of two cultures does not result

A ênfase de Bakhtin na alienação, na não coincidência e no amor pela diferença como pré-requisitos para a compreensão criativa confundiu certos teóricos de estudos culturais e, às vezes, produziu óbvias interpretações errôneas (HIRSCHKOP e SHEPHERD, 1989). Especialmente sua absoluta indiferença por questões de poder provocou leitores ocidentais, incluindo Edward Said.

2.2 *Dracula*: aspectos póscolonialistas da narrativa

Há bastantes ideias que não estão explícitas em *Dracula*, mas este tópico concentra-se em três específicos: classe, colonialismo e discurso. Os vampiros em geral e o Conde em particular servem como ponto central dessas questões no livro. Na superfície dele, *Dracula* é uma criatura sobrenatural do mal e o romance conta a história dos protagonistas lutando contra ele. Num plano simbólico, essa luta tem uma polissemia gigantesca de sentidos.

A mente humana é muito eficaz em captar semelhanças estruturais no reconhecimento de padrões. É por isso que se têm as metáforas - porque a mente gosta de comparar as coisas e agrupá-las em categorias úteis. Mulheres imprevisíveis não têm nada em comum com o fogo, fisicamente falando, por exemplo; no entanto, compartilham características comportamentais que justificam a validade psicológica de tal comparação. Esses padrões compartilhados provavelmente foram observados por milhões de indivíduos ao longo de muitos anos para que o acoplamento metafórico emergisse (SHERWOOD; SUBIAUL; ZAWIDZKI, 2008). Em se tratando de um romance, ele pode ser lido no espaço de horas e é supostamente mais polivalente quando se trata das interpretações que encoraja.

Em um romance como *Dracula*, a presença dos padrões de comportamento é que adquirem à narrativa a polissemia de sentidos mencionada anteriormente. Por exemplo, o protagonista *Dracula*, além de vampiro, também é um nobre herdeiro, um guerreiro e um governante. Ele é de certa forma um aristocrata, pois seus predecessores vieram a governar suas terras na Transilvânia, depois de conquistá-las, conforme narrado pelo Conde através de Harker. É interessante aqui, fazer uma observação sobre como se dá o discurso de *Dracula*. No romance, ele nunca tem voz própria e, apesar de narrar

in merging or mixing. Each retains its own unity and open totality, but they are mutually enriched" (BAKHTIN, 1986, p. 7).

determinados eventos, esse narrar parte de outras pessoas, seu discurso nunca é direto; sempre passa pelo filtro inglês, de alguma forma. A falta do direito ao discurso direto torna Drácula ainda inferior ao Outro, ele deixa de ser simplesmente estrangeiro para se classificar como Subalterno. A palavra subalterno pode ser definida como “o atributo geral de Subordinação [...] quer seja expressa em termos de classe, casta, idade, sexo e ofício ou de qualquer outra forma” (GUHA, 2003, p.3).

Spivak, em seu livro *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography* (1987) argumenta que a tentativa de recuperar as vozes do subalterno é fútil porque “o subalterno não pode aparecer sem a ideia de elite” (SPIVAK, 1996, p. 203). A elite, principalmente políticos e aqueles a seu serviço, detêm um poder discursivo que lhes permite deturpar o subalterno. Dessa forma, o subalterno não pode falar porque não tem poder discursivo.

Apesar – e talvez por causa disso, Drácula é um agressor e colonizador reverso, fora do eixo imperial. Num plano simbólico, sua intenção é colonizar a metrópole imperialista. Para explicar o que é colonização reversa e como aplicar esse conceito a *Dracula*, pode-se basear na teoria de Arata (1990). Em sua obra *The Occidental Tourist: "Dracula" and the Anxiety of Reverse Colonization*, Arata argumenta que essa narrativa expressa tanto o medo quanto culpa:

O medo é de que o que foi representado como o mundo "civilizado" esteja a ponto de ser colonizado por forças "primitivas". Essas forças podem originar-se fora do mundo civilizado (em *She* de Rider Haggard, os planos da Rainha Ayesha para saquear Londres e depor a Rainha Victoria) ou podem originar-se de dentro do próprio civilizado (como no emblemático *Heart of Darkness* de Kurtz)⁴⁵ (ARATA, 2012, p. 623).

Histórias de colonização reversa são particularmente prevalentes na ficção popular do fim da era vitoriana. Ocorrem não apenas nos romances de Haggard, mas na ficção de Rudyard Kipling (*A Marca da Besta*, *No Fim da Passagem*, *A Luz que Falha*⁴⁶), nas histórias de Sherlock Holmes de Conan Doyle (*The Sign of Four*, *The Crooked Man*), nos contos de ficção científica de H. G. Wells (*The Time Machine*, *A Guerra dos Mundos*) (ARATA, 2012).

⁴⁵ “The fear is that what has been represented as the "civilized" world is on the point of being colonized by "primitive" forces. These forces can originate outside the civilized world (in Rider Haggard's *She*, Queen Ayesha plans to sack London and depose Queen Victoria) or they can inhere in the civilized itself (as in Kurtz's emblematic heart of darkness)” (ARATA, 2012, p. 623).

⁴⁶ “The Mark of the Beast,” “At the End of the Passage,” “The Light that Failed”, respectivamente.

Em cada caso, uma inversão ocorre: o colonizador encontra-se na posição do colonizado, o explorador torna-se explorado, o algoz toma o lugar de vítima. Tais medos estão ligados a um declínio do império - racial, moral, espiritual - o que torna a nação vulnerável a ataques de povos supostamente "primitivos" (ARATA, 2012). É por isso que Drácula é representado como tão ameaçador e danoso para a sociedade vitoriana. Ele controla o tempo, os animais, mata impiedosamente e não carrega consigo a doutrina moral inglesa, sendo apontado até mesmo por Van Helsing como não tendo um coração (STOKER, 1976).

Mas narrativas de colonização reversa são mais do que produtos de medos geopolíticos, argumenta Arata (2012). Eles também são respostas à culpa cultural. Na predadorismo invasivo do Outro, a cultura britânica vê suas próprias práticas imperiais espelhadas em formas monstruosas. Dessa forma, narrações de colonização reversa detêm o potencial latente para poderosas críticas de ideologias imperialistas, mesmo que esse potencial geralmente não chegue a ser executado. Como ficção, essas narrativas abrem margem para expiar os pecados imperiais, uma vez que a colonização é muitas vezes representada como castigo merecido (ARATA, 2012).

Assim, em seu lugar de colonizador reverso, Drácula planeja cuidadosamente o seu ataque à Inglaterra através da destituição de traços ingleses de suas mulheres (bondade, pureza, instinto maternal) e de profanar sua terra (maculando-a com solo de seu próprio país), e impiedosamente realiza esses ataques. Ele trata os habitantes da Transilvânia como inferiores, se nomeia mestre deles por causa de sua linhagem famosa pelo canibalismo, os mantém em estado de medo e contrata ciganos mercenários para fazerem sua vontade, seja para fazê-los encher seus caixões com terra de seu país, seja para atrapalhar a chegada de Van Helsing e seus companheiros ao castelo; e, aparentemente, não tem muito mais respeito pelos ingleses que isso.

Algumas características do vampiro, porém, o alinham com uma aristocracia tirânica e exploração maligna. Roberts (2013) mostra algumas características físicas que fornecem mapeamentos plausíveis entre os dois domínios. Quando preso no castelo de Drácula, Jonathan Harker observa o Conde escalar facilmente para cima e para baixo as paredes de pedra do edifício:

Eu vi o homem inteiro lentamente emergir da janela e começar a rastejar para baixo a parede do castelo sobre esse terrível abismo, de face para baixo com seu manto se espalhando ao redor dele como grandes asas. No começo eu não podia acreditar nos meus

olhos. Eu pensei que era algum truque do luar, algum efeito estranho da sombra; mas eu continuei olhando, e não poderia ser ilusão. Eu vi os dedos das mãos e dos pés agarrando os cantos das pedras, de argamassa claramente desgastada pelo estresse dos anos, e usando assim todas as projeções se movendo para baixo com uma velocidade considerável, como um lagarto move-se ao longo de uma parede⁴⁷ (STOKER, 1976, p. 32).

Para qualquer mortal este exercício provavelmente resultaria em sua morte. Em uma extensão metafórica, Roberts (2013) explica que se pode comparar isso com a liberdade de mobilidade social disponível para pessoas de diferentes classes sociais, bem como para a oposição de colonizadores e colonizados. Isso quer dizer que, numa escala imaginária onde o ponto mais baixo é a plebe e o mais alto é a aristocracia romena, Drácula consegue transitar livremente entre elas, sendo temido e respeitado pelas partes mais baixas, e respeitado e reconhecido como nobre pela parte de mais alto escalão. Por exemplo, Drácula detém o medo das pessoas que moram próximas a ele. Isso pode ser notado na seguinte passagem:

'Você sabe para onde está indo, e ao encontro que você está indo?
' Ela estava em tal aflição evidente que eu tentei confortá-la, mas sem efeito. Finalmente ela caiu de joelhos e implorou-me para não ir⁴⁸ (STOKER, 1976, p. 4).

Essa passagem ocorre quando Harker está a caminho do castelo, quando uma mulher literalmente implora de joelhos para que ele não vá. Ela conhece o perigo que significa aproximar-se do castelo, sendo assim, pode-se deduzir que ele é temido, pois domina pessoas de classe mais baixa.

Mas, ao mesmo tempo em que domina a classe baixa, Drácula pertence à nobreza e consegue se classificar como mestre na Transilvânia. A passagem ilustra:

[...] Isso não é suficiente para mim. Aqui sou nobre; aqui sou *boyar*; pessoas comuns me conhecem, e eu sou mestre [...] Estamos na Transilvânia, e Transilvânia não é Inglaterra. Seus

⁴⁷ "I saw the whole man slowly emerge from the window and begin to crawl down the castle wall over that dreadful abyss, face down with his cloak spreading out around him like great wings. At first I could not believe my eyes. I thought it was some trick of the moonlight, some weird effect of shadow; but I kept looking, and it could be no delusion. I saw the fingers and toes grasp the corners of the stones, worn clear of the mortar by the stress of years, and by thus using every projection and inequality move downwards with considerable speed, just as a lizard moves along a wall" (STOKER, 1976, p. 32).

⁴⁸ "Do you know where you are going, and what you are going to?" She was in such evident distress that I tried to comfort her, but without effect. Finally she went down on her knees and implored me not to go".

costumes não são nossos costumes, (STOKER, 1976, p. 19 e 20, respectivamente) ⁴⁹.

É possível perceber que Drácula consegue transitar facilmente entre as diferentes classes sociais, tendo acesso e certo nível de reputação em todas elas; seja essa reputação de monstro ou de nobre.

De acordo com Aldridge (2001), a mobilidade vertical é um dado para os aristocratas, como Drácula, eles podem interagir livremente com os mais baixos dos baixos se assim o desejarem; e podem facilmente retornar às suas torres altas, inacessíveis para aqueles que ocupam os níveis mais baixos da hierarquia. Na verdade, para escapar do cativo, Harker escala um trecho da parede e entra no quarto do Conde, para obter sua chave. Ele faz isso como movimento de desespero e com grande dificuldade. Mais tarde no romance Harker se move ao longo da vertical no sentido metafórico também, quando ele herda os negócios de seu empregador e guardião. Drácula também é capaz de oscilar alturas na escala vertical metafórica, transformando-se em um morcego (este é o método através do qual ele entra no quarto de Lucy), e à luz do dia ele repousa em um túmulo, um enterro simbólico, indo ao subterrâneo na mesma escala (ROBERTS, 2013).

Contrastando com esta facilidade de movimento vertical, a dificuldade do Conde é maior quando se trata de horizontalidade. Sua viagem pelo mar, em direção à Inglaterra, exige um planejamento cuidadoso e contém riscos significativos. Durante grande parte de sua duração o vampiro é imobilizado em seu caixão e presa fácil para seus caçadores. Van Helsing, Arthur, Dr. Seward, Quincey e Mina, por sua vez, são muito mais móveis horizontalmente: conseguem interceptar o caixão do Conde em seu caminho para o castelo na Transilvânia a fim de matá-lo em seu sono; também atravessam a Inglaterra com facilidade, usando o sistema ferroviário, que é em si um símbolo da modernidade. É ainda enfatizado que Mina sabe de cor os horários de trem e pode rapidamente planejar os itinerários frequentes para si mesma e seus amigos (ROBERTS, 2013).

Essa questão representa a proximidade dos caçadores com a tecnologia e os novos saberes, que Drácula não possui. O progresso inglês sem dúvidas separa e dá vantagem aos caçadores em relação a Drácula. Sobre a falta de familiaridade dos estrangeiros com a tecnologia ou o progresso, Said bem ilustra:

⁴⁹ “That is not enough for me. Here I am noble; I am boyar; the common people know me, and I am master. [...] We are in Transylvania; and Transylvania is not England. Our ways are not your ways” (STOKER, 1976, p. 19 e 20, respectivamente).

Todos os escritores do Oriente, de Renan a Marx (ideologicamente falando), ou dos mais rigorosos estudiosos (Lane e Sacy) às imaginações mais poderosas (Flaubert e Nerval), viam o Oriente como um local que exigia atenção ocidental, redenção. *O Oriente existia como um lugar isolado da corrente principal do progresso europeu nas ciências, nas artes e no comércio.* Assim, quaisquer valores bons ou maus que foram imputados ao Oriente pareciam ser funções de algum interesse ocidental altamente especializado no Oriente. Esta foi a situação de cerca de 1870 sobre o início do século XX ⁵⁰ (SAID, 2003, p. 206, grifo nosso).

Segundo Said (2003), tudo o que era relacionado ao Ocidente é relacionado ao progresso em diversas áreas, incluindo as tecnologias de transporte – no caso dos caçadores, o uso de trens. Já a locomoção de Drácula leva três dias a mais (STOKER, 1976); ele se direciona a Varna de navio, um dos mais antigos meios de transporte para grandes distâncias que já existiu.

Além disso, entrar na casa de uma pessoa apresenta outro obstáculo a Drácula - ele precisa de permissão para atravessar esse limite entre espaço público e privado. Isso pode ser equiparado a outra forma de movimento horizontal no domínio-alvo da estrutura social. Uma figura habilitada pode ordenar que alguém faça alguma coisa, mas não pode compartilhar o discurso privado da mesma pessoa sem ter sido convidado por ela. Enquanto os humanos que se opõem ao Conde são verticalmente menos móveis do que ele (Mina, por exemplo, está feliz por seu marido, Jonathan Harker, ter assegurado para si um futuro financeiramente estável, que é obviamente uma coisa importante e rara) eles são muito mais livres em seu movimento interpessoal. A própria diversidade de seu grupo é indicativa deste tipo de mobilidade: uma mulher, um médico, um nobre, um professor holandês, um viajante americano, etc. Eles interagem fortemente um com o outro, conhecidos que rapidamente se transformam em muito íntimos e honestos um com outro, etc. Eles são realmente mais fortes quando a informação viaja desobstruída entre eles; tentar manter segredos de Mina quase resulta em sua perda.

⁵⁰ “[...] every writer on the Orient, from Renan to Marx (ideologically speaking), or from the most rigorous scholars (Lane and Sacy) to the most powerful imaginations (Flaubert and Nerval), saw the Orient as a locale requiring Western attention, reconstruction, even redemption. The Orient existed as a place isolated from the mainstream of European progress in the sciences, arts, and commerce. Thus whatever good or bad values were imputed to the Orient appeared to be functions of some highly specialized Western interest in the Orient. This was the situation from about the 1870s on through the early part of the twentieth century” (SAID, 2003, p. 206).

Pelo contrário, ao lidar com a horizontal, o Conde prefere transformar um plano aberto numa prisão, impedindo a transição horizontal entre espaços sempre que possível: “Portas, portas, portas em todos os lugares, todas trancadas a cadeado. Em lugar algum que não as janelas nas paredes do castelo há saída. O castelo é uma verdadeira prisão, e eu sou um prisioneiro”⁵¹ (STOKER, 1976, p. 25). Aqui o castelo se faz uma das mais importantes peças na metáfora das escalas de Roberts (2013), onde apenas o Conde consegue mover-se com liberdade nela.

Outro mapeamento muito mais óbvio é a relação de predador-presa entre o vampiro e suas vítimas e entre a classe governante e a classe trabalhadora. Saúde e força no primeiro resultam no inverso no segundo: “Ele estava deitado como uma sanguessuga imunda, exausto com sua saciedade” (STOKER, 1976, p. 48), é como Jonathan Harker descreve o vampiro em repouso. As hierarquias verticais de poder operam por este mesmo princípio. Um ponto principal na justificação da aristocracia e do colonialismo no passado era a crença de que as pessoas nos degraus inferiores da sociedade eram realmente inferiores, no caso dos povos colonizados eram consideradas até mesmo selvagens, e é tarefa do nobre governar para seu próprio bem.

Nem mesmo o próprio Conde é tão presunçoso para iludir-se sobre a bondade de suas intenções, mas ele trata os seres humanos como criaturas humildes, de quem se deve tomar vantagem. Além do fato de que ele tem como servo Renfield, um lunático residente da clínica de Dr. Seward.

Segundo Roberts (2013), numa inversão do mito tradicional cristão inglês, Renfield aguarda com expectativa a chegada de seu "senhor e mestre" na pessoa do Conde Drácula. Stoker, em uma escolha interessante de fraseologia, considera o comportamento de Renfield em Carfax como se Renfield estivesse experimentando uma experiência real, cheio de Espírito Maligno (indo de encontro ao bíblico Espírito Santo). Toda a cena é uma perversão da comunhão católica, em que a Presença Real do Espírito Santo está presente cada vez que a Eucaristia é administrada. A calma vida vitoriana cristã, cheia de toda comodidade, está sendo penetrada por tudo o que Drácula representa: o mal, o pagão, sexualmente ativo e imperativo.

Entretanto, Renfield já enfrenta e aceita seu desejo de ajudar Drácula e de se tornar um vampiro, mas Renfield nunca se torna essa criatura. Ele permanece humano. Isso

⁵¹ “Doors, doors, doors everywhere, and all locked and bolted. In no place save from the windows in the castle walls is there an available exit. The castle is a veritable prison, and I am a prisoner” (STOKER, 1976, p. 25).

leva à conclusão que Renfield está consciente de Drácula e de seu controle sobre ele. Ele é o personagem essencial que mais compreende os poderes e táticas de Drácula para converter as mulheres, e devido à sua ligação direta e ávida de comunicação com Drácula, Renfield é caracterizado como um "louco".

Como Hatlen (1988) menciona, essa insanidade apenas enfatiza sua "condição de alteridade cultural", sendo Renfield o Outro, porque sua forma de pensar é vista pela cultura vitoriana como "inaceitável" (HATLEN, 1988, p. 127). Por causa disso, ele é rotulado como louco e suas palavras são sem significado; isso leva o Dr. John Seward, o médico e administrador do Manicômio, a prestar atenção a Renfield.

O personagem de Renfield é visto principalmente através da perspectiva de Seward. De acordo com o registro do fonógrafo de Seward, ele o descreve como "de temperamento sanguinário; grande força física; morbidamente excitável; frases que acabam em ideias fixas" (STOKER, 1976, p. 57). Ele é um paciente que Seward não consegue compreender. Devido ao seu nível de "loucura", Seward se aproxima dele de uma maneira que intensifica sua "insanidade":

Eu o questionei mais plenamente do que jamais fiz, com o objetivo de me tornar mestre dos fatos de suas alucinações. Na minha maneira de fazê-lo havia, agora vejo, algo de crueldade. Eu parecia querer mantê-lo ao ponto de sua loucura coisa que eu evito com os pacientes ⁵²(STOKER, 1976, p. 57).

Seward possui um desejo de manter Renfield em seu atual estado de "loucura". Ele deseja se tornar um "mestre dos fatos de suas alucinações" (STOKER, 1976, p. 57). E assim, quando a "loucura" de Renfield começa a dar dicas sutis sobre Drácula estar se alimentando de Lucy, Seward ignora suas declarações ambíguas porque ele é "louco":

As damas de honra regozijam os olhos que esperam a vinda da noiva; Mas quando a noiva se aproxima, então as donzelas não brilham aos olhos que estão cheios ⁵³ (STOKER, 1976, p. 95).

Segundo Difilippantonio (2011), aqui, Renfield está se referindo a "olhos cheios" de sangue de Drácula, que havia recentemente alimentado-se de Lucy; no entanto, Seward não vê nenhum significado em sua declaração. Pelas suas características estranhas

⁵² "I questioned him more fully than I had ever done, with a view to making myself master of the facts of his hallucinations. In my manner of doing it there was, I now see, something of cruelty. I seemed to wish to keep him to the point of his madness thing which I avoid with the patients" (STOKER, 1976, p. 57).

⁵³ "The bridemaids rejoice the eyes that wait the coming of the bride; but when the bride daweth night, then the maidens shine not to the eyes that are filled" (STOKER, 1976, p. 95).

que o tornam louco, mesmo sendo alegadamente europeu, Dr. Seward tenta tornar Renfield uma espécie Outro Subalterno, não por arrancar dele por completo a capacidade de falar, mas desacreditando toda e qualquer declaração que ele venha a fazer.

Até mesmo quando Mina visita Renfield, após sua introdução ele diz a ela "então não fique" (STOKER, 1976, p. 217),⁵⁴ como uma dica para escapar do enlaço de Drácula. Uma vez que Mina começa a dizer adeus a ele, ele insinua novamente seu futuro problemático: “Adeus, querida. Rezo a Deus para que nunca mais veja seu lindo rosto. Que ele lhe abençoe e guarde”⁵⁵ (STOKER, 1976, p. 218). Sem o conhecimento de Mina, ela torna-se proscrita por Deus quando a hóstia queima sua testa e a rotula como "unclean" [impura]. O aviso de Renfield se torna realidade. Todas estas questões poderiam ter sido evitadas caso Dr. Seward tivesse dado ouvidos a Renfield, ao invés de tentar silenciá-lo fazendo dele seu subalterno. Em ambos casos, Renfield está plenamente consciente do que vai acontecer com Mina e Lucy. Ele percebe que Drácula tem se alimentado delas e o significado de tal ato. Todas estas são indicações do conhecimento de Renfield sobre Drácula que Seward continua a desconsiderar (DIFILIPPANTONIO, 2011).

Stoker cria um personagem extremamente complexo e ambíguo em Renfield. Além de ele ser europeu, mas tratado como estrangeiro por causa de sua ligação direta com o Conde, ele é o único homem que é totalmente controlado por Drácula. No entanto, enquanto as mulheres sucumbem a seus desejos, Renfield tem controle sobre os seus, mais do que Lucy e Mina, muito embora Drácula seja uma presença constante em sua vida.

Seu diálogo, embora possa parecer louco em sua natureza, dava todas as indicações de seu conhecimento de Drácula e de indícios de seu poder. Em última análise, a existência e ligação de Renfield com Drácula permite-lhe ajudar a salvar Mina porque se não fosse por sua determinação para detê-lo, os homens nunca teriam percebido que Drácula estava se alimentando dela.

Enquanto Renfield é considerado "louco" pelos personagens, em essência, todos eles estavam loucos porque todos estavam influenciados pela presença de Drácula. Isto é, em maior ou menor grau, todos tinham uma relação com Drácula que adquiria a eles

⁵⁴ “Then don’t stay” (STOKER, 1976, p. 217).

⁵⁵ “Goodbye, my dear. I pray God I may never see your sweet face again. May he bless and keep you” (STOKER, 1976, p. 218).

características antes associadas apenas com o estrangeiro. No entanto, a diferença entre os outros personagens influenciados por Drácula e Renfield é que o suposto lunático confronta seus desejos e tenta satisfazê-los conscientemente enquanto os outros personagens persistentemente tentavam rejeitar as ideias e desejos que Drácula desencadeia neles.

No entendimento de Difilippantonio (2011), a principal diferença entre Renfield e os outros personagens é que ele já é completamente influenciado pela presença de Drácula, enquanto os outros são ainda aprendendo sobre a existência e poder de Drácula. As duas personagens que são transformados em vampiros, Lucy e Mina, permanecem cegas ao seu controle sobre elas. Lucy morre sem mesmo saber a existência de Drácula ou influência sobre ela, e Mina está alheia à presença de Drácula até ser forçada a beber seu sangue.

Mesmo assim, apesar de Renfield ser humano e ser servo do Conde, ele é descrito por Dr. Seward como um paciente zoofágico, “mais parecido com um animal selvagem que com homem”⁵⁶ (STOKER, 1976, p. 96). A alegoria animalesca com que Stoker representa Drácula também é bastante clara. Muito embora ele se comporte como humano, a sua intimidade com o reino animal é enfatizada no decorrer do romance. Drácula é capaz de se transformar em lobos, cachorros, morcegos, ratos, e hipnotiza outros animais a fazerem suas vontades.

Além disso, a fisionomia de Drácula endossa sua afinidade por características não humanas, descritas assim:

Seus olhos ardiam de uma paixão diabólica; As grandes narinas do nariz aquilino branco se abriram e estremeceram na borda; E os dentes afiados brancos atrás dos lábios cheios da boca gotejante do sangue, fechavam-se como os de uma besta selvagem⁵⁷ (STOKER, 1976, p. 263).

Além disso, o que se pode grifar aqui é a semelhança de Drácula com uma "fera selvagem". Ele descreve caricaturas de judeus, mas também dos animais, a fim de reforçar a alteridade de Drácula.

A este respeito, é importante notar que a influência de Drácula nos animais está limitada a criaturas violentas, enquanto os animais domesticados permanecem ao lado

⁵⁶ “He is immensely strong, for he was more like a wild beast than a man.” (STOKER, 1976, p. 96).

⁵⁷ “His eyes flamed red with devilish passion; the great nostrils of the white aquiline nose opened wide and quivered at the edge; and the white sharp teeth behind the full lips of the blood-dripping mouth, champed together like those of a wild beast” (STOKER, 1976, p. 263).

dos seres humanos. Por exemplo, os caçadores de vampiros usam cavalos de passeio para perseguirem o monstro pela Transilvânia. Além disso, enquanto os lobos servem ao Conde, um cachorro de raça inglesa é morto pelo monstro, depois de tentar proteger o território de seu mestre contra a intrusão do monstro:

“Cedo esta manhã um cão grande, um mastiff que pertence a um comerciante de carvão perto do cais de Tate Hill, foi encontrado morto na estrada de encontro ao jardim do seu dono”⁵⁸
(STOKER, 1976, p. 74).

Outro exemplo do ataque de Drácula a animais de estimação dos humanos pode ser encontrado em três *terriers*⁵⁹ de Arthur, contra os ratos em que o Conde se transforma. Revendo a História, de acordo com White, pode-se notar que os cães “são bons amigos dos seres humanos” (WHITE, 2005, p. 67-70). Pode-se notar isto em outras obras literárias também: um cão é um bom companheiro de *Robinson Crusoe*, e em *The Island of Doutor Moreau*, Dog-Man é leal ao protagonista Até o fim, enquanto os *Beast Folks*⁶⁰ reverterem-se a seus instintos animais. Em suma, alguns animais são próximos do mundo humano, enquanto outros permanecem fora dele em uma representação de brutalidade.

Durante o período vitoriano, de acordo com Danahay (2007), “cães e gatos foram considerados símbolos de paz, enquanto animais como macacos e tigres eram tidos como primitivos e violentos” (DANAHAY, 2007, p. 104-105). Em *Drácula*, são principalmente animais não domesticados, como lobos, que caem sob a influência de Drácula. Em outras palavras, o poder de Drácula é extrair a bestialidade dos animais, forçando-os a se revoltarem contra os seres humanos.

Esta revolta de animais apoia a leitura póscolonialista do romance. Seguindo Arata (2012) em sua obra *Reverse Colonization*, qualquer outra análise que não por um viés póscolonialista pode parecer inadequada, uma vez que o horror da colonização é intensificado através da representação de animais incontroláveis. Na era de Drácula, Fukurara (2016) argumenta que animais serviram como poderosas metáforas para os Outros, em parte porque a teoria evolucionária sugeriu uma analogia entre as pessoas “primitivas” e os animais. Sendo assim, a destituição do amor e dependência ditos

⁵⁸ “Early this morning a large dog, a half-bred mastiff belonging to a coal merchant close to Tate Hill Pier, was found dead in the roadway opposite its master’s yard” (STOKER, 1976, p. 74)

⁵⁹ Raça canina de origem inglesa.

⁶⁰ Criaturas nascidas de uma mistura entre animais e humanos, residentes da ilha de Dr. Moreau.

incondicionais dos animais para com seus donos ingleses pode ser interpretada como os efeitos que Drácula causa na fidelidade inglesa. Suas artimanhas dissolvem por completo os conceitos de fidelidade morais ingleses e isso atinge até mesmo os animais que não representam nenhum traço de brutalidade desarrazoada, como é o caso dos cães de guarda que Drácula extermina.

Como Morse (2007) argumenta, em romances britânicos da virada do século, a relação entre homens agressores ingleses e os povos colonizados representadas através de metáforas animais, onde o Outro seria descrito como um "bruto selvagem que precisa de domesticação" (MORSE, 2007, p. 181). A revolta de Drácula recruta os animais de comportamento violento, antes sob o controle humano, que desde então recuperaram sua ferocidade. Assim, animais superam o domínio humano e se levantam contra seus mestres, que correspondem ao medo britânico de colonizados poderem se rebelar e resistir ao seu controle.

Desse modo, é de grande importância que o romance descreva um acontecimento no jardim zoológico. Hipnotizado por Drácula, um lobo escapa do jardim zoológico, cuja notícia horroriza os londrinos. Contudo, uma vez que o lobo é liberado do feitiço do conde, ele retorna voluntariamente à sua jaula. A referência de Stoker ao zoológico é bastante intrigante, considerando que zoológicos públicos eram uma novidade do século XIX. O primeiro jardim zoológico britânico foi criado em 1828 para fins acadêmicos, abrindo ao público em geral apenas em 1847. Depois disso, não demorou muito para os zoológicos se tornarem uma forma popular de entretenimento.

Considerando este histórico, não é de se admirar que Stoker tenha escolhido um zoológico para servir de cenário para essa demonstração do poder de Drácula. Com relação ao tema da colonização reversa, o zoológico desempenha um papel significativo em Drácula: Segundo Fukuhara (2016), ele representa a conquista e o controle da natureza na história de colecionamento de animais. Desde a antiguidade, possuir animais em coleção mostrava o poder e a riqueza dos donos; uma tradição da qual os zoológicos modernos públicos é descendente. Ao exibir muitas espécies de animais exóticos, o zoológico exibia um "impressionante espetáculo de domínio" (RITVO, 1987, p. 207). A coleção de animais exóticos simboliza o êxito da dominação das colônias na África e na Ásia, das quais os animais vieram. Em outras palavras, durante a era do colonialismo, o controle humano sobre a flora e a fauna correlacionava-se com a dominação colonial sobre os "selvagens", os Outros da Europa.

O exemplo mais extremo são os zoológicos humanos de Hagenbeck⁶¹, onde as chamadas “tribos primitivas” eram exibidas como animais exóticos (ROTHFELS, 2002, p. 81-142). Desta forma, uma função importante dos zoológicos era demonstrar a superioridade dos ocidentais. Por conseguinte, a transmissão de um senso de controle era essencial e enfatizada por meio de barras de ferro ubíquas (ROTHFELS, 1986), isso porque animais selvagens enjaulados proporcionavam aos visitantes uma sensação de superioridade, “além da emoção de estar perto de algo perigoso, portanto, alimentar os animais tornou-se uma das formas mais populares de entretenimento para os visitantes” (RITVO, 1987, p. 35).

Alimentar predadores perigosos e forçá-los a depender de seres humanos poderia afirmar a relação de mestre e servo entre seres humanos e animais. Em outras palavras, era como "um ato que simbolizava tanto a propriedade como a dominação" (RITVO, 1987, p. 220). Portanto, quando um animal escapava de um zoológico, era simbolicamente considerado uma revolta contra o mestre. De acordo com Ritvo (1987), os animais exóticos de zoológicos do século XIX eram em muitos casos alvejados até a morte (RITVO, 1987, p. 224-226).

Matar os animais, em vez de trazê-los de volta ao zoológico, pode parecer uma reação exagerada, considerando o nível real de perigo. Por razões simbólicas, no entanto, os animais tinham de ser executados, pois a fuga era vista como uma forma motim ou traição. Portanto, era necessário garantir o domínio humano.

Além disso, Fukuhara (2016) argumenta que o romance usa este episódio de fuga para tirar os panos quentes dos medos xenófobos de sua audiência vitoriana. Quando Lucy se transforma em um vampiro e ataca as crianças, mordidas misteriosas são deixadas em suas gargantas. A especulação sobre as mordidas é a seguinte: não havia como confundir a semelhança com a que havia na garganta de Lucy. Eles eram menores, e as bordas pareciam mais frescas, isso era tudo.

Quando perguntando a Dr. Vincent, amigo de Seward, o que ele lhes acometeu, ele respondeu que devia ter sido uma mordida de algum animal, talvez um rato, mas por sua parte, ele estava inclinado a pensar que era um dos morcegos que são muitos no norte de Londres:

⁶¹ O nome vem de seu idealizador, Carl Hagenbeck, que organizava exposições de populações indígenas de várias partes do globo. Ele apresentou uma exposição pública em 1886 de autóctones senegaleses do Sri Lanka. Em 1893/1894, ele também montou uma exposição de Sami/Lapps em Hamburgo-Saint Paul (DREESBACH, 2012).

Entre tantos inofensivos, pode haver algum espécime selvagem do Sul de uma espécie mais maligna. Algum marinheiro pode ter trazido uma casa, e ele conseguiu escapar, ou mesmo do Jardim Zoológico um jovem pode ter soltado, ou um ser criados lá de um vampiro⁶² (STOKER, 1976, p. 182).

O que é de particular interesse aqui é que as mordidas são atribuídas a ratos ou morcegos de países estrangeiros, que são “mais malignos” do que os britânicos, e que se pensa ter escapado de um zoológico. Aqui de novo, o sentido do medo é causado por uma suposta fuga de um zoológico. Como discutido acima, o zoológico pode ser um símbolo da dominação bem sucedido sobre o Outro, mas ao mesmo tempo, tem o risco potencial de reversão da colonização. Quando o zoológico não consegue controlar um mal estrangeiro, forças caóticas vêm a ameaçar o sentimento britânico de autoridade e segurança.

⁶² “Out of so many harmless ones, there may be some wild specimen from the South of a more malignant species. Some sailor may have brought one home, and it managed to escape, or even from the Zoological Gardens a young one may have got loose, or one be bred there from a vampire” (STOKER, 1976, p. 182).

3. RELAÇÕES COLONIAIS EM *DRACULA*

3.1 Estratégias discursivas: literatura de viagem e inglesidade

Como discutido no capítulo anterior, Drácula tem algum tipo de poder telepático sobre animais. Os aldeões da Transilvânia, terra de Drácula, não são descritos no romance como algo muito mais avançado que essas criaturas selvagens; na descrição de Harker no primeiro capítulo do romance, ele nota que suas roupas são diferentes das inglesas, suas feições mais marcadas, seus costumes religiosos com cruzeiros e santuários católicos diferentes dos costumes da igreja anglicana. Esse recurso descritivo cria uma alegoria que reproduz ideologias imperialistas que desqualificam os povos da Europa Oriental (LOOMBA, 1989).

Stoker, apesar de não ser inglês, ecoa sob a forma de crítica os preceitos de orientalismo em sua escrita. Drácula, através de Harker, exclama, “De que valem camponeses sem um líder?”⁶³ (STOKER, 1976, p. 28). Segundo Lomba (1989), esse tipo de descrição faz com que se subentenda que povos estrangeiros – nesse caso, todos os orientais europeus, precisam de um líder, um guia; que têm a necessidade de serem governados por alguém de fora, que tome as rédeas que supostamente lhes faltam.

Essa inferiorização de Harker em detrimento dos locais da Transilvânia não ocorre de modo imperativo, talvez nem mesmo consciente, mas, pela análise poscolonialista das marcas do discurso é que se pode perceber o quão enraizada na mente dos ingleses está a ideia de supremacia inglesa ocidental. Só a partir da análise da linguagem que Stoker escolheu utilizar em *Drácula*, é que se se torna capaz de se entender aspectos da visão colonialista que o autor retrata na obra. Bhaba, por exemplo, pontua:

O objetivo do discurso colonial se concentra em construir o colonizado como população de tipo degenerado, tendo como base uma origem racial para justificar a conquista e estabelecer sistemas administrativos e culturais (BHABHA, 1995, p. 184).

É através da linguagem que o colonizador usurpa plenamente a cultura do colonizado: “Se o nativo é inculto, pobre [...] se é, enfim, inferior, então o colonizado justifica a colonização”, corrobora Bonnici (2005, p. 9).

⁶³ “What good are peasants without a leader?” (STOKER, 1976, p. 28).

Não obstante, a linguagem, além de aqui ser utilizada como meio de análise, foi também usada em todo seu potencial, aliada à tecnologia, no romance de Stoker. Por exemplo, Rabkin (2013) afirma que os caçadores de vampiros sempre usam a tecnologia para obterem vantagem sobre o Conde. Isso pode ser comprovado porque, entre os diferentes gêneros de registro usados para narrar *Drácula*, está uma das ferramentas mais avançadas da época, o fonógrafo. É através dos registros no fonógrafo de Dr. Seward que há a possibilidade de registrar, na velocidade da fala, os acontecimentos e descobertas das pesquisas de Van Helsing, Mina, Arthur, Quincey e o do próprio Seward, que estavam sendo feitas no manicômio. Em vista disso, Richards (2009) comenta que a comunicação acontecia de forma muito mais eficaz, o que acelerou a preparação dos caçadores para a investida contra Drácula. Por causa da tecnologia aliada à linguagem foi possível abrir caminho para a morte do vampiro fosse perpetrada.

A linguagem escrita também é uma forma de tecnologia que pode ser utilizada para fins ideológicos. *Drácula* em si é uma coleção de documentos escritos: cartas, diários, fonogramas transcritos, artigos de jornal. Richards (2009) pontua que essas diferentes formas de registrar o que se fala tratam-se de uma tecnologia ainda mais avançada que só veio com a modernidade inglesa: a capacidade de registrar e revisitar o que um dia se falou. Isso confere uma liberdade aos indivíduos de construir seus próprios discursos e analisá-los, bem como serem analisados por outros, nas mais diversas perspectivas e contextos.

Isso quer dizer que, fazendo uma análise na perspectiva póscolonial, o lado ocidental da Europa, isto é, Mina, Van Helsing, Arthur, Quincey e Seward, detinha todo o poder da tecnologia da escrita e usufruía bem dela; Van Helsing até mesmo pediu para que Seward anotasse tudo o que lhe viesse à mente durante suas pesquisas sobre como derrotar Drácula, visto que depois poderia revisitar e revisar seus próprios pensamentos. Eles detinham vantagem, pois, vivendo numa Inglaterra industrializada e moderna, tinham acesso mais facilmente a esse tipo de tecnologia. Já no caso dos aldeões da Europa oriental, tudo o que sabem é baseado no que ouviram, e as pessoas que lhes contaram provavelmente também aprenderam a partir do que ouviram e, assim sucessivamente, o que pode deturpar informações. Essa falta de contato com a escrita é também uma falta de acesso às tecnologias da época, retratando discursivamente o povo como incauto, não confiável. De acordo com Bonnici (2005), povos representados como ideologicamente selvagens, que não acompanham o progresso moderno, geralmente são vistos como inferiores.

Também no decorrer do discurso inglês, majoritariamente proferido por Harker, são feitas várias inferências não somente à falta de confiabilidade e intelecto dos estrangeiros, mas também à sua fé. Aspectos da religião católica são frequentemente colocados em contraste negativo com aspectos da religião Anglicana. Contextualizando historicamente, essa questão tem raízes muito profundas na história cristã inglesa. Inicialmente, o que à época de Stoker se conhecia como igreja católica fizera parte do Império Romano. Mas, em 1533, o rei Henrique VIII decidiu que o papa não tinha autoridade alguma para decidir sobre seu matrimônio, e, após ser excomungado, deu origem à Igreja da Inglaterra, a Igreja Anglicana, separada desse império (Church History in the Fulness of Times, 2003). Henrique VIII, então, se empenhou numa jornada de Dissolução dos Mosteiros; isto é, separar e dar fim a instituições católicas como mosteiros e conventos. E, a partir do reinado de seu filho, rei Eduardo VI, as práticas protestantes tonaram-se cada vez mais populares por toda a Inglaterra.

Toda essa carga histórica sobre as duas igrejas com certeza ressonou na forma como a igreja católica era vista pelos ingleses, trazendo uma luz negativa sobre ela. Por causa disso, observações nesse sentido são feitas muito frequentemente no romance. Por exemplo, quando Harker está indo ao encontro de Drácula e encontra uma senhora que lhe oferece um crucifixo. Inicialmente, Harker apresenta dúvida, pois, sendo membro da Igreja da Inglaterra, fora ensinado a ver esse tipo de artefato religioso como idolatria (STOKER, 1976), e, na Bíblia, mais precisamente em I Coríntios 10:14 e em Êxodo 20, está claramente escrito que se deve fugir da idolatria (Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada, 2015, p. 1586). Tendo razões tão fortes onde basear sua fé, ele aceita o crucifixo talvez por medo da senhora que o deu, pela surpresa diante do presente ou até por gentileza - não por crer que o objeto lhe traria proteção - pois isso não seria bem visto para um inglês.

Nesse sentido, o texto de Stoker traz consigo várias marcas que apontam o leitor para um senso de “inglesidade”, isto é, a quantidade de traços ingleses presentes numa pessoa ou personagem. O termo “inglêsidade”, segundo Moore (2010, p. 3), “é um termo geral para descrever um conjunto de características ou traços que seriam familiares aos leitores contemporâneos a Stoker”. Isso inclui coisas aparentemente óbvias, como fluência na Língua Inglesa e familiaridade com a estrutura do governo inglês, bem como qualidades intangíveis como práticas, costumes sociais e referências culturais comuns aos cidadãos ingleses, incluindo sua religião.

Isto não quer dizer que absolutamente todas as características que podem ser atribuídas aos ingleses aparecem explicitamente em *Drácula*, mas sim que Stoker faz um esforço deliberado para retratar personagens ingleses e estrangeiros (como acontece no caso de Van Helsing e Quincey que será discutido mais a frente neste capítulo), de uma forma que seria familiar a seus leitores.

Mesmo que as falas de cada personagem estejam notadamente distinguidas, muitos personagens "soam" iguais. Os personagens ingleses do romance parecem todos compartilharem de um estilo básico da escrita ou do discurso, acerca do que é o comportamento apropriado em ambientes empresariais e pessoais, e esses personagens ocasionam referências à sua própria cultura ou à literatura contemporânea.

Esses personagens que possuem inglesidade são instantaneamente carismáticos, porque algo neles ressoa com o público contemporâneo a Stoker. Esse sentimento de reconhecimento, de pertença, é o que Williams (1975) chama de “estrutura de sentimento”. Dias (2011) explica:

estrutura de sentimento é a cultura de um momento histórico específico [...]. A expressão sugere um conjunto de recepções e valores em comum, compartilhados por uma geração em particular, particularmente em relação às formas artísticas e convenções (WILLIAMS, 1975, *apud* DIAS, 2011, p. 110).

Esse recurso de escrita passou a ser muito mais utilizado na década de 1840, juntamente com os desdobramentos da Revolução Industrial inglesa. Essa nova fase da civilização que vinha sendo formada influenciou os escritores da época, Stoker não sendo uma exceção. Foi a partir da percepção da chegada dessa nova fase, então, os romancistas da época passaram a fazer

constantes referências a si mesma [a literatura inglesa] como participante da expansão europeia além-mar, validando e criando novas estruturas de sentimento, que davam apoio, elaboravam e consolidavam a prática do império (DIAS, 2011, p. 110).

Mesmo que o leitor não consiga lembrar qual personagem está falando em um determinado momento, esse sentimento de inglesidade alerta o leitor de que um personagem é simpático porque compartilha algo em comum com o leitor.

A inglesidade em *Dracula* é inicialmente estabelecida através do diário de Jonathan Harker, um advogado que viaja pela Europa Oriental para fechar uma transação

imobiliária com o Conde Drácula. O diário começa como uma espécie de comentário que leva o leitor à mente de Harker durante suas viagens. Tais comentários sobre as condições em que ele se encontra, como “eu não dormi bem, mesmo sendo a minha cama confortável o suficiente”⁶⁴ (STOKER, 1976, p. 2), por exemplo, podem representar que, mesmo tendo uma cama perfeitamente confortável para seus padrões ingleses, ele não conseguia dormir, ou seja, descansar e relaxar completamente o corpo, pois estava em território estrangeiro e isso o deixava em estado de alerta constante.

No entanto, apesar de os registros de Harker basearem-se mais em preferências pessoais ou em observações descontraídas, e não serem consistentes com os tipos de registros de um homem estritamente profissional, esses registros dão um vislumbre sobre os tipos de coisas que um inglês viajante pensaria que estão fora do comum. Esse olhar de Harker sobre os aspectos não ingleses dos lugares por onde passa é chamado por Kaplan (1998) de “imperial gaze”, ou, olhar imperial. A autora chama de olhar imperial todas as estruturas concebidas especificamente para representar o Outro. (KAPLAN, 1998). Esse olhar imperial, aqui representado por parte de Harker, adquire valor inglês a cada aspecto da cultura estrangeira que encontra, trivializando sua culinária e vestuário.

Não haveria razão para que Harker registrasse esses pormenores nas passagens iniciais do texto, a menos que a sua inclusão seja para destacar alguma diferença entre o que ele vê e o que um cidadão inglês seria acostumado a ver. O leitor pode colher informações sobre o que é normal ou familiar para o viajante de negócios inglês, vendo o que Harker achou notável e comparando coisas com as quais eles estão familiarizados (MOORE, 2010). Ou seja, o epicentro das informações é o inglês Harker e suas próprias ideias do que é bonito, desagradável ou reconhecível, onde ele usa seu olhar imperial para julgar o colonizado sob seus padrões europeus.

A partir do diário de Harker, pode-se inferir que um inglês acharia diferenças no vestir e na cultura engraçadas e, provavelmente, tentaria guardá-las para o divertimento de seus amigos. Comentários de Harker sobre a comida que lhe foi dada, e das pessoas que ele encontra são especialmente reveladoras, pois ele observa em como eles diferem do que ele está acostumado na Inglaterra. Com esse olhar cômico sobre os aspectos de outra cultura, Harker a caracteriza literalmente como a cultura do Outro. A esse respeito, Bonnici (2005) afirma que o Outro deixa de ser sujeito para virar objeto no

⁶⁴ “I did not sleep well, though my bed was comfortable enough” (STOKER, 1976, p. 2).

processo de outremização, que é o que Harker faz quando lança o olhar imperial sobre esses aspectos da cultura estrangeira.

No primeiro capítulo, Harker menciona especificamente (1) “um frango feito de alguma maneira com pimenta vermelha”?, (2) “uma espécie de mingau de farinha de milho [...] e berinjela recheada com carne sortida”⁶⁵, e (3) um bife com bacon “dourado sobre o fogo, no estilo simples da carne de gato de Londres”⁶⁶(STOKER, 1976, p. 2-5). Harker tenta comparar a comida que ele come aos pratos que um inglês típico encontraria, e quando apresentado a algo exótico, ele escreve que deve conseguir a receita para sua noiva em casa (STOKER, 1976). Essas passagens não somente mostram a alteridade da cultura do europeu oriental, mas também exemplifica a *outremização* que Harker realiza sobre a cultura desse povo; nesse caso, discriminada na culinária “exótica” do Leste europeu. Segundo Bonnici (2005):

A outremização diz respeito à maneira pela qual o discurso colonial produz seus sujeitos. O Outro (colonizador) estabelece e cria o outro (colonizado) ao inferiorizá-lo e considerá-lo ‘diferente’ (BONNICI, 2005, p. 9).

Fazendo uma relação da teoria com a obra, é possível perceber que a reação de Harker à comida dos habitantes das Montanhas dos Cárpatos⁶⁷ é quase condescendente, inferiorizante, descrita de forma satírica e desvirtuosa. E além da comida, Harker também outremiza as pessoas; enquanto ele indica que encontra os indivíduos que o servem aquela comida pitoresca, ele não faz nenhuma tentativa de se informar acerca de receitas ou falar com as pessoas em uma tentativa de compreender o significado dos pratos e sua cultura. Eles são dignos de menção apenas porque são diferentes de qualquer coisa que Harker tenha encontrado na Inglaterra. Essa reação dá a sensação de que outros viajantes ingleses teriam reações a novos alimentos ou culturas, e os leitores contemporâneos de Stoker poderiam julgar de perto como os pensamentos de Harker sobre esses temas se relacionam com seus próprios pensamentos.

As palavras de Harker baseiam-se em escolhas deliberadas de Stoker, mas elas são as impressões iniciais de um viajante inglês. As entradas do diário de Harker têm uma natureza quase de fluxo livre, de forma que elas param de discutir estritamente sobre negócios e tentam contar uma história sobre a região dos Cárpatos, um lugar distante e

⁶⁵ “a sort of porridge of maize flour [...] and egg-plant stuffed with forcemeat” (STOKER, 1976, p. 2).

⁶⁶ “bits of bacon, onion, and beef, seasoned with red pepper, and strung on sticks and roasted over the fire, in the simple style of the London cat's meat!” (STOKER, 1976, p. 5).

⁶⁷ Ala oriental do grande sistema de montanhas da Europa (GUEDES, 2011, p. 64).

exótico, de um ponto de vista típico de um inglês. Esta é uma característica comum ao gênero gótico, onde o medo reside na diferença do eu para o outro, do estrangeirismo, do paganismo do outro. Assim, a narrativa de Harker e suas tentativas de criar um senso de familiaridade – de ausência de qualquer traço de alteridade – ajudam a torná-lo reconhecidamente inglês para o público contemporâneo de Stoker.

Os paralelos que Harker traça entre as roupas locais e o tipo de vestimenta tipicamente inglesa e dos alimentos que encontra às coisas que os londrinos comem são do tipo que qualquer viajante vitoriano pode fazer quando confrontado com algo de outro país. Todavia, é importante lembrar que ingleses, personificados aqui em Harker, não veem os países do Leste Europeu como simplesmente “outros” países, no sentido literal da palavra. Na realidade, quando se fala em países que se encontram em pé de igualdade (intelectual, econômica, entre outros) com a Inglaterra, eles são descritos como encantadores, hipnotizantes num sentido positivo; as diferenças culturais não carregam em si uma negatividade, não anulam o país estrangeiro e não fazem dele o Outro.

Por outro lado, quando se fala de países inferiorizados pelo Império inglês, como é o caso do lugar em que Harker se encontra, esse aspecto da narrativa reflete marcas discursivas do gênero gótico nos romances da era vitoriana: não há encantamento, mas mistificação, não há hipnose, mas exotização da outra cultura. Essa visão permite a análise da palavra ‘estrangeiro’ não somente como provindo de outro país, mas oriundo de países inferiores ao Império, nesse caso, à Inglaterra (MOORE, 2010). Ao tentar explicar o que o rodeia, Harker descreve as pessoas dos Montes Cárpatos em termos ingleses. Leitores atuais de Stoker teriam um quadro para contextualizar esses conceitos, mesmo que não fossem familiarizados com os alimentos específicos ou artigos de vestuário.

Comparado ao resto de *Drácula*, a narrativa da viagem de Harker é algo único. Ao contrário das cartas, telegramas e escritos nos diários de Mina, que dominam a maior parte do romance, os escritos iniciais de Harker, com foco em locais exóticos e alimentos, são semelhantes à literatura que tinha sido popular na Inglaterra durante décadas. Segundo Cunningham *apud* Bailey (1979), narrativas de viajantes de ingleses exploradores, cheios de histórias de povos estranhos e seus costumes, eram a forma principal de entretenimento de boa parte dos leitores desde o século XVIII. Embora a popularidade do romance tivesse começado a superar a dos diários de viagem na época da publicação de *Drácula*, o diário de viagem ainda era familiar para muitos leitores.

A seguinte passagem, retirada da obra *Pictures from Italy* (1846), de Charles Dickens é um exemplo bem conhecido de literatura de viagem:

Os quartos estão no primeiro andar, exceto o berçário para a noite, que é uma grande sala de divisão, com quatro ou cinco camas no mesmo ... Os outros dormitórios são grandes e nobres; Janelas, com cortinas vermelhas e brancas. A sala de estar é famosa. O jantar já está pronto para três; 7 e os guardanapos são dobrados em forma de gorro. Os pisos são de azulejo vermelho. Não há tapetes, e não muito móveis para falar de O jantar é anunciado Não há muito nos pratos; Mas eles são muito bons, e sempre pronto imediatamente⁶⁸ (DICKENS, 2008, p. 267).

Segundo Camaiora *et al* (2002), a passagem de Dickens demonstra a concentração em pequenos detalhes como mobília, detalhes das refeições e horários em que ocorrem certos eventos. Em vez de dar sua opinião sobre a beleza dos arredores, Dickens se concentra no que poderia ser visto como fatos triviais. A impressão geral é que o viajante inglês, como representado por Dickens, preocupa-se mais com os detalhes do dia-a-dia da vida do que com a grandeza ou a aventura de viajar, fato semelhante ao que se vê no diário de Jonathan, visto que ele não imagina o que o espera na Transilvânia, para ele, aquela é uma viagem aos moldes daquelas aventuras tranquilas que turistas ingleses relatam em seus diários de viagem, aos quais, possivelmente, Jonathan estivesse acostumado.

Assim, as características semelhantes podem ser vistas nas passagens iniciais de *Drácula*. Os detalhes fornecidos por Harker poderiam muito facilmente ter sido levantados de qualquer um dos milhares de registros de viagem publicados na Inglaterra:

3 de maio, Bisritz.- Deixei Munique às 8:35 PM, no dia 1 de maio, chegando a Viena no início da manhã seguinte; Deveria ter chegado às 6:46, mas o trem teve uma hora de atraso. Budapeste parece um lugar maravilhoso, do vislumbre que eu tenho do trem e pouco eu poderia caminhar pelas ruas. Eu temia ir muito longe da estação, como chegamos tarde e começaria o mais próximo

⁶⁸ “The rooms are on the first floor, except the nursery for the night, which is a great rambling chamber, with four or five beds in it.... The other sleeping apartments are large and lofty; windows, with red and white drapery. The sitting room is famous. Dinner is already laid in it for three; 7 and the napkins are folded in cocked-hat fashion. The floors are red tile. There are no carpets, and not much furniture to speak of.... Dinner is announced.... There is not much in the dishes; but they are very good, and always ready instantly” (DICKENS, 2008, p. 267).

possível do tempo correto. A impressão que eu tinha era que estávamos saindo do Ocidente e entrando no Oriente; A mais ocidental das esplêndidas pontes sobre o Danúbio nos levou entre as tradições do domínio turco⁶⁹ (STOKER, 1976, p. 1).

A maioria dos detalhes relatados por Harker, desde a lista de datas e locais até sua frustração com a falta de pontualidade dos trens locais, refere-se às viagens. Se um indivíduo, como leitor, toma o exemplo de Dickens como representante do gênero narrativo de viagem, e se a popularidade deste tipo de literatura sinaliza um tipo de familiaridade cultural, enraizar Harker na narrativa de viagem o torna imediatamente reconhecível.

Não importa o que mais possa ser dito ou acontecer a Harker, sua fundamentação em uma forma literária que era familiar para os leitores contemporâneos a Stoker lhe dá credibilidade imediata (MOORE, 2010), enquanto narrador. Observa-se que Stoker parte do conhecido para o desconhecido; ele atrai o leitor para um tipo de história que ele imagina conhecer e apreciar, mas, na verdade, trata-se de um conto terrível gótico de terror que abalaria a sociedade europeia. Voltando à forma inicial da obra, isso não quer dizer que o estilo de literatura de viagens seja exclusivo de escritores da Inglaterra, mas sua popularidade e familiaridade com leitores ingleses dão a prerrogativa de serem aceitos e confiados a qualquer um que invoca este estilo.

Após os quatro primeiros capítulos do texto, tanto a ‘inglesidade’ de Harker quanto a alteridade⁷⁰ do Conde Drácula estão estabelecidas. Nesse momento, o leitor já está ciente de que Jonathan Harker é um advogado, morador da moderna Londres, noivo de uma bela e casta jovem de fé protestante; a partir dessas estruturas de sentimento, o leitor entende que Harker é confiável, pois tem valores e costumes iguais aos dele. E é em contraste com isso que a alteridade de Drácula é estabelecida: seu castelo distante de difícil acesso, sua aparência judia e, portanto, estrangeira, seu discurso repleto de falhas de sotaque e gramática.

Quando, nos quatro primeiros capítulos, essa relação que pode ser associada ao que acontece nos moldes de colonizador e colonizado se estabelecem, em virtude da

⁶⁹ “3 May, Bisritz.—Left Munich at 8:35 P.M., on 1st May, arriving at Vienna early next morning; should have arrived at 6:46, but train was an hour late. Buda-Pesth seems a wonderful place, from the glimpse which I got of it from the train and the little I could walk through the streets. I feared to go very far from the station, as we arrived late and would start as near the correct time as possible. The impression I had was that we were leaving the West and entering the East; the most western of splendid bridges over the Danube... took us among the traditions of Turkish rule.” (STOKER, 1976, p. 1).

⁷⁰ Pertencente ao Outro, desqualificado em suas ideias e cultura, numa “relação de poder e dominação” (SAID, 2003, p. 5).

mentalidade de Jonathan, é que fica claro que Drácula é um monstro estrangeiro ameaçador de quem ninguém realmente conhece a origem; o que ressalta, por completo, a sua alteridade.

Stoker novamente retorna à narrativa de viagem no discurso de Mina. Mina, sua amiga Lucy Westenra e a mãe de Lucy, viajam para Whitby, um porto inglês da cidade de North Yorkshire, para ver os pontos turísticos, enquanto Harker está ausente. As anotações de Mina sobre sua viagem praticamente imitam as de Harker na forma em que eles descrevem o cenário e o sentimento geral que as paisagens inspiram em Mina:

Este é um belo lugar. O pequeno rio, o Esk, atravessa um vale profundo, que se alarga à medida que se aproxima do porto. Um viaduto grande atravessa, com pilares altos, através dos quais a vista parece de alguma forma mais longe do que realmente é. O vale é belamente verde. As casas da cidade velha são todas de telhado vermelho, e parecem empilhadas uma sobre a outra de qualquer maneira, como as fotos que vemos de Nuremberg. Logo sobre a cidade é a ruína de Whitby Abbey que é a cena de parte de "Marmion". É uma ruína muito nobre, de tamanho imenso, cheia de belos e românticos pedaços... Este é o melhor local para minha mente ⁷¹ (STOKER, 1976, p. 54).

No caso da narrativa de Harker, a exemplo daquela de Dickens, ela se concentra mais em aspectos cotidianos da viagem, como datas e horários, enquanto a narrativa de Mina se concentra mais em lugares e sensações. É interessante perceber que, enquanto se fala da Inglaterra, as descrições feitas tanto por Mina quanto por Harker são como as da passagem, onde todas as coisas têm características positivas e belas; mas o contrário acontece quando se descreve a Europa oriental, quando todos os termos dão a ideia de caos: não de simples diferença equiparada, mas de discrepância, onde a Inglaterra ocupa o lugar de melhor posição. Dessa forma, o ponto chave para ambas as passagens é a exibição das marcas do discurso presentes na narrativa de viagem.

Na concepção de Moore (2010), ambas as seleções têm menos a ver com o transporte de um lugar a outro em si, e mais a ver com a conexão com algo familiar para

⁷¹ "This is a lovely place. The little river, the Esk, runs through a deep valley, which broadens out as it comes near the harbor. A great viaduct runs across, with high piers, through which the view seems somehow further away than it really is. The valley is beautifully green.... The houses of the old town... are all red-roofed, and seem piled up one over the other anyhow, like the pictures we see of Nuremberg. Right over the town is the ruin of Whitby Abbey... which is the scene of part of "Marmion"... It is a most noble ruin, of immense size, and full of beautiful and romantic bits.... This is to my mind the nicest spot" (STOKER, 1976, p. 54).

o público. Isto é, a intenção principal não é apenas descrever o trajeto, mas usar essa descrição para, dentro dela, reforçar a ideia das características inglesas nos lugares pelos quais passam. Mesmo se o leitor nunca tivesse estado em Whitby ou na Transilvânia, o público contemporâneo de Stoker poderia se apegar à narrativa como algo familiar, e, percebendo como Harker ou Mina se concentram em certos aspectos de suas viagens, talvez vejam algo de si mesmos dentro desses personagens. Mais uma vez, aqui, Stoker cria estruturas de sentimento, algo que dá base para que o leitor possa se reconhecer e, assim, assumir que o que está sendo dito ou mostrado é a verdade.

O propósito de *Dracula* ser dividido em seções que imitam narrativas de viagem é duplo (MOORE, 2010). A narrativa de Harker ajuda a estabelecê-lo como um tipo de personagem que seria familiar aos leitores na Inglaterra de 1890: jovem, bem sucedido, trabalhador, educado, com uma jovem noiva esperando por ele em casa e com um futuro aparentemente brilhante à sua frente. Esses fatos colocam Harker dentro dos costumes e tradições sociais reconhecíveis para o leitor contemporâneo de Stoker, tradições que "aos olhos de muitos [...] constituíram o núcleo" da inglêsidade que forneceu "o cimento mais forte"⁷² para a identificação entre a inglêsidade do leitor e a dos personagens de Stoker" (THOMPSON, 2005, p. 191).

A narrativa de Mina retorna o leitor a um nível aceitável de inglêsidade após o choque do encontro com o Conde. Tanto Harker quanto Mina representam um reconfortante senso de regularidade e acessibilidade. Da mesma forma, depois da terrível experiência no Castelo de Drácula com Harker, algo tão trivial como uma jovem desfrutando de um passeio de uma cidade portuária com seus amigos pode parecer uma mudança bem-vinda de ritmo, proporcionando ao leitor, tempo para refletir sobre o que acaba de ler.

Através do uso do estilo de narrativa de viagem, Harker e Mina estabeleceram pontos de referência para que o leitor possa medir o grau com que os personagens podem estar relacionados e, portanto, definir também a inglêsidade dos personagens e suas ações futuras. Além disso, se outros personagens no texto são semelhantes de alguma forma a Harker ou Mina, ou se suas ações são consistentes com o comportamento de Harker e/ou Mina, esses personagens serão considerados adequadamente 'ingleses' pelo leitor.

⁷² "In the eyes of many, the Royal family [...] constituted the core of Britishness – the 'strongest cement' for an identity that was constantly in danger of fracturing along social, geographical and gender lines." (THOMPSON, 2005, p. 191).

É apenas quando apresentado a alguém ou algo que não se encaixa favoravelmente nesses pontos de referência que o leitor é avisado de que há perigo naquele personagem. Nos dois primeiros capítulos, Harker não faz nada que poderia ser denominado ousado, irracional ou chamativo. Até que ele mais tarde se encontra com o Conde Drácula; o mesmo acontece com Mina. Ambos os personagens são cidadãos despreziosos de classe média e, inicialmente, aparecem como quase “personagens de estoque”⁷³. A decisão de iniciar o romance na forma de narrativa de viagem em vez de saltar diretamente para o primeiro encontro de Harker com Drácula mostra que Stoker quer chamar a atenção para o papel da narrativa de viagem (MOORE, 2010).

Em vez de começar com o que está entre as partes mais assustadoras de *Dracula* - a descoberta de Harker de que Drácula é um vampiro, o encontro com as três *wierd sisters*, e a tentativa de Harker de escapar do castelo - Stoker começa invocando um estilo literário já muito experimentado. Depois de chocar seu público com elementos sobrenaturais, Stoker retorna à narrativa de viagem, um estilo confiável, para restabelecer a calma dos leitores.

O uso de Stoker da narrativa de viagem como uma força literária familiar e calmante demonstra os efeitos que o poder de reconhecimento neste estilo de escrita pode ter. Esta tentativa de restabelecer a calma é bem-sucedida; mas o ponto implícito é que após o terror que Drácula inflige sobre Harker, Stoker tenta retornar a um estado de calma literária invocando algo familiar.

Dessa forma, fica claro que Stoker, através do discurso, tem a capacidade de formar estruturas de sentimento que convencem o seu leitor de que da inglêsidade deles, ou seja, é pela familiaridade que o escritor desenvolve neles que o público contemporâneo de Stoker vê credibilidade e confiabilidade nos personagens detentores de inglêsidade; em contrapartida, os personagens que não o possuem, são automaticamente colocados na posição de inconfiáveis e ameaçadores.

3.2 O outro enquanto sujeito da “colônia” e suas relações com o “império”

⁷³ ou *stock characters* [personagens de estoque]. “Os personagens de estoque são que se tornaram convencionais ou estereotipados através da sua utilização repetida em narrativas. Os personagens em estoque são instantaneamente reconhecíveis para leitores ou público-alvo e são normalmente personagens planos e unidimensionais” (“Types of Characters in Fiction.” In: *Colin Welch’s Education Resources*. 2011. Aug 2012, p. 1).

As estruturas de sentimento com relação à inglêsidade dos personagens familiares ao público inglês começam a desaparecer quando Harker finalmente encontra o Conde Drácula em seu castelo na Transilvânia. Através de Jonathan, o autor apresenta elementos de caráter de Conde Drácula que o tornam repulsivo e desagradável desde o início. Drácula mora no extremo leste da Transilvânia, “uma das mais selvagens e menos conhecidas partes da Europa”⁷⁴(STOKER, 1976, p. 1). É possível perceber o olhar imperialista do narrador e a perspectiva gótica nessa terminologia usada para descrever a Transilvânia. Deve-se considerar que terras muito distantes, de difícil acesso a tudo que provém do império são muito comumente representadas na literatura europeia de forma a reproduzir ideias colonialistas de que tudo o que não pertence ao Império (inglês, por exemplo) é antiquado e obsoleto, além de assustador e perigoso. A área onde o conde mora era conhecida na Inglaterra vitoriana como “terra de ninguém”, povoada por ignorantes e ciganos que travaram constantes guerras de dominância uns com os outros. A falta de um governo nos moldes ingleses, misturas raciais, entre outros aspectos, trabalham em uníssono para criar no inconsciente do leitor a ideia de que a Transilvânia é inferior à Inglaterra.

Arata (1999) explica que a Transilvânia era conhecida principalmente pelo público contemporâneo de Stoker como parte da

‘Eastern Question’⁷⁵, política externa britânica na década de 1880 e 90’s. A região foi, em primeiro lugar, o local... de turbulência política e contenda. Os leitores vitorianos conheciam os Cárpatos em grande parte por sua *convulsão cultural endêmica*⁷⁶. E sua promoção de uma vertiginosa sucessão de impérios (ARATA, 1999, p. 122-123; grifos nossos).

Para demonstrar a falta de familiaridade com a região, Jonathan lista as principais nacionalidades da Transilvânia, muitas das quais eram provavelmente alheias ao público-leitor contemporâneo do autor: “Saxões no Sul, e misturados a eles valáquios”⁷⁷,

⁷⁴ “one of the wildest and least known portions of Europe” (STOKER, 1976, p. 1).

⁷⁵ “questão diplomática levantada no século XIX e início do século XX pela desintegração do Império Otomano, centrada na luta pelo controle de seus antigos territórios” (ENCYCLOPEDIA BRITÂNICA, 1998, p. 182).

⁷⁶ Isto é, por causa da explosão de informações negativas e degradantes que passaram de pessoa para pessoa, infeccionando a visão que se tem da região (ARATA, 1999, p. 122).

⁷⁷ Moradores de Valáquia, ou romenos (*Project Education of Roma Children in Europe*, 2006, p. 1).

que são descendentes dos dacianos⁷⁸; magiares⁷⁹ no Ocidente, e Szekelys⁸⁰ no oriente e no norte”⁸¹ (STOKER, 1976, p. 2).

Apesar do fato de que algumas destas raças podem ser desconhecidas para muitos leitores vitorianos, exceto os saxões, a quantidade de mistura de raças provavelmente deixou os leitores ingleses desconfortáveis ou confusos, visto que esses povos variavam entre ciganos, montanhese, romenos, de toda sorte de origens. Comparado com a mistura racial relativamente simples anglo-saxã associada frequentemente com os ingleses, a diversidade racial das pessoas que Harker conhece em sua viagem pela Transilvânia se destaca. De acordo com Rodrigues (2008), isso deixa uma impressão ao leitor de que as várias pessoas que vivem nos Cárpatos, e que a região carece de pureza racial e refinamento devido a gerações de mistura racial e endogamia⁸².

A única exceção possível seria os saxões, devido ao seu papel político na formação da raça e da identidade inglesas. O fato de tal raça se misturar com tantas outras indesejáveis e tornar-se não tão refinada quanto os ingleses viam a si mesmos mostra a influência perigosa que a região da Transilvânia teria para o ponto de vista inglês (RODRIGUES, 2008). Como tal, qualquer pessoa que é originária daquela localidade seria considerada grosseira e inferior, e o Conde Drácula não é exceção.

Apesar do fato de que o Conde Drácula comanda uma grande quantidade de riqueza e influência por causa de sua descendência de uma linhagem nobre, as implicações de impureza deixadas pelo povo da Transilvânia anulam qualquer valor positivo que o leitor possa atribuir a ele simplesmente porque o conde é um nativo estrangeiro de uma região de fora do eixo europeu tido como valorizada, no caso, pelas potências hegemônicas da região: Inglaterra e França, por exemplo.

Stoker continua a construir essa alegoria de alteridade e estrangeirismo quando Harker encontra os nativos durante sua viagem. Quanto mais próximo ao castelo de Drácula, mais temerosos os locais lhe parecem. Pouco antes de sair para o Castelo de Drácula, Harker tem um encontro com a esposa temerosa do estalajadeiro:

⁷⁸ Uma casta de ciganos (TAMURA, 2004, p. 26).

⁷⁹ Húngaros moradores das montanhas Urais, na Rússia (PERRY, 1983, p. 1).

⁸⁰ Szekelys são um subgrupo do povo húngaro. Eles ainda vivem hoje, em Szekely Land, uma região etnocultural localizada a leste da Transilvânia (BEHAM, 2009, p. 1).

⁸¹ “Saxons in the South, and mixed with them the Wallachs, who are the descendants of the Dacians; Magyars in the West, and Szekelys in the East and North” (STOKER, 1976, p. 2).

⁸² Casamentos ou relações sexuais com pessoas da mesma tribo ou família” (LEEUVEN e MAAS, 2005, p. 1).

Pouco antes de eu ir embora, a senhora idosa veio até meu quarto e disse de uma maneira muito histérica: ‘Você tem que ir? Oh! jovem, você tem que ir? Você sabe que dia é? Você não sabe que esta noite, quando o relógio tocar à meia-noite, todas as coisas más do mundo terão um balanço total? Você sabe para onde está indo, e ao que você está indo?’ Finalmente ela caiu de joelhos e implorou-me para não ir; Pelo menos esperar um dia ou dois antes de começar ⁸³ (STOKER, 1976, p. 4).

Quando Harker descarta as preocupações da mulher classificando-as como “ridículas”, ela coloca um rosário em seu pescoço e afirma que é “pelo bem de sua mãe” ⁸⁴ (STOKER, 1976, p. 4). Este ato finalmente força Harker a reconhecer que seu encontro iminente com o Conde Drácula o fez sentir: “Nem de perto tão calmo na minha mente como de costume” (STOKER, 1976, p. 4). A falta de tranquilidade de Harker aparece aqui como uma referência à desqualificação da fé católica da mulher que lhe entrega o crucifixo, e, de forma mais ampla, da fé católica como um todo. Nessa passagem a religiosidade do povo local é exotizada, ocorre um processo de outremização (BONNICI, 2005) desse aspecto de sua cultura. Como explicado anteriormente no primeiro subtópico deste capítulo, mesmo que ambos sejam cristãos, há uma discrepância da forma em que cristãos anglicanos e católicos são vistos pela Inglaterra, primeiramente por causa de suas raízes históricas, e segundo por causa de sua doutrina, por causa da relação catolicista com o paganismo no sincretismo religioso, isto é, na mistura de doutrinas, que assumiu.

Embora Harker nunca articule o que exatamente faz ele se sentir desconfortável, seu desconforto deve vir de um problema emocional ou psicológico, uma vez que o texto diz que ele não era do tipo que temia por sua integridade física. Como discutido anteriormente, a mistura racial presente no povo da Transilvânia pode ter tido um impacto em Harker; o mal-estar do inglês poderia simplesmente resultar do fato de estar em torno de pessoas que não são de origem racial vista como elevada, isto é, em pé de igualdade com a dele (RODRIGUES, 2008).

Outra possibilidade decorre do rosário que a senhora dá a Harker. Como emblema simbólico da oração usada pela igreja Católica, os rosários não têm nenhum propósito simbólico ou religioso na Igreja Anglicana, de credo protestante, da qual é possível

⁸³ “Just before I was leaving, the old lady came up to my room and said in a very hysterical way: “Must you go? Oh! young Herr, must you go?... Do you know what day it is?... Do you not know that to-night, when the clock strikes midnight, all the evil things in the world will have full sway? Do you know where you are going, and what you are going to?”... Finally she went down on her knees and implored me not to go; at least to wait a day or two before starting” (STOKER, 1976, p. 4).

⁸⁴ “For your mother’s sake” (STOKER, 1976, p. 4).

supor que Harker seria um membro (MOORE, 2010), como todo “bom inglês” o seria naquele contexto. A reação de Harker poderia simplesmente ser uma aversão a algo que sua religião ensina a ser sem valor em termos de proteção divina.

Outra possibilidade de compreensão da reação de Jonathan é que ele estaria reagindo a uma combinação de sentimentos desconfortáveis do lugar em que se encontra e do lugar a que ele está indo. Se ele expressa esses sentimentos ou não, há algumas razões pelas quais Harker estaria desconfortável com uma senhora da Transilvânia dando-lhe um rosário. A razão pela qual a mulher idosa chama a atenção dele é para impedi-lo de ir ao Conde Drácula porque ele não sabe “onde [ele está] indo, e ao que ele está indo”⁸⁵ (STOKER, 1976, p. 4). A mensagem que a esposa do estalajadeiro comunica é que se Harker em seu ambiente atual está se sentindo desconfortável, estas sensações de desconforto só serão multiplicadas quando ele chegar ao seu destino final.

O impacto desta mensagem no leitor é dizer-lhes que se eles tiverem achado a diversidade presente na Transilvânia desagradável, ou se a ideia de sangue saxão misturado a outras raças que não a inglesa é perturbador, ainda mais perturbadoras seriam as coisas assustadoras que estariam por vir.

Até este ponto da narrativa, o Conde Drácula foi um benfeitor invisível, pagando pelas despesas de viagem de Harker. Uma vez que a revelação da sua natureza como um vampiro ainda não foi feita, o leitor não tem nenhuma evidência direta para basear nenhum tipo de suspeita, exceto o fato de que ele é de uma região de fora do império inglês, onde há muita mistura racial.

Como o encontro com a esposa do estalajadeiro sugere, mesmo os compatriotas do Conde Drácula parecem ter medo dele, tanto que eles sentem uma necessidade de avisar aos outros sobre o perigo de ir ao seu castelo; ou seja, até mesmo entre seus compatriotas, Drácula é outremizado, haja vista seu paganismo assumido em meio ao catolicismo dos aldeões. O sentimento de Harker de desconforto decorre do fato de que há coisas em seu encontro com a esposa do estalajadeiro que ele reconhece como estranhas às suas estruturas de sentimento, seu aviso talvez advirta Jonathan que o local para onde ele está viajando terá uma concentração ainda maior de pessoas estranhas.

Uma vez que o lugar para onde Harker está se dirigindo é a casa de seu cliente, o Conde Drácula parece ser o personagem mais não-inglês a ser encontrado no texto. Se

⁸⁵ “where are you going, what are you going to” (STOKER, 1976, p. 4).

todos os personagens estão apontando Drácula como quem inspira um sentimento de desconforto devido a sua natureza estranha, o público inglês - como os leitores contemporâneos de Stoker - também devem sentir algum nível de medo dele. O resultado é que, desde o começo, Drácula é retratado como o Outro, alguém fora do padrão aceitável para o nível de inglêsidade necessário para inspirar uma sensação de conforto ou familiaridade no leitor e, sobretudo, em Jonathan.

Como se sua origem não bastasse para torná-lo, de certo modo, suspeito do ponto de vista inglês, a imagem de Drácula como o Outro é estabelecida imediatamente em sua primeira aparição no romance. Até antes de poder dizer ou fazer alguma coisa, sua aparência física o distingue de qualquer expectativa. Os detalhes sobre a aparência de Harker são escassos, mas não há nada no texto que indique que ele tem quaisquer anormalidades físicas, ou que ele é algo fora do típico inglês caucasiano. No mínimo, a falta de uma descrição dá ao leitor a oportunidade de decidir a aparência de Harker, e no imaginário de um inglês isso provavelmente significaria retratar Harker como algo parecido com ele mesmo.

Este não é o caso do Conde Drácula, cuja descrição é dada em grande detalhe. Drácula é inicialmente descrito como sendo um homem alto com um bigode longo e um chumaço de cabelo tinoso, com nenhum sinal de cor em sua aparência, salvo os lábios um tanto cruéis cuja rudidez notável esconde dentes brancos particularmente afiados. Além do mais, Harker comenta o nariz peculiar do conde e o cabelo que cresce nas palmas das mãos (STOKER, 1976). A imagem que Stoker pinta de Drácula tem várias semelhanças com imagens estereotipadas de judeus vistos em toda a Europa durante séculos (ZANGER, 2010). As características físicas grotescas dele se comparam a representações de judeus como "sujos [...], alienígenas" ⁸⁶ em comparação com ingleses brancos (ZANGER, 2010, p. 34).

A concepção de judeus como "aliens" culturais pode ser traçada através da literatura de William Shakespeare, de Sr. Walter Scott, de James Joyce, Charles Dickens, e inúmeros outros, e era tão comum que seria fácil para Stoker criar o Conde Drácula como um sujeito outremizado, uma vez que o olhar imperial de Jonathan lhe ressaltam características de aparência animais e judias, desprezíveis para a sociedade inglesa.

A casa e a aparência de Drácula o tornam desagradável desde o início, mas uma vez que ele é propriamente apresentado no romance, ele piora ainda mais sua credibilidade

⁸⁶ "dirty [...] and overwhelmingly alien" (ZANGER, 2010, p. 34).

por, estranhamente, apresentar certas características que se pode dizer o tornariam mais inglês do um nativo. Apesar de nunca ter visitado a Inglaterra, o Conde Drácula pode "falar inglês perfeitamente" ⁸⁷ (STOKER, 1976, p. 17). Drácula mostra uma lista impressionante de livros e revistas ingleses, "todos relacionados à Inglaterra, à vida e aos costumes ingleses" ⁸⁸ (STOKER, 1976, p. 16-17), aos quais ele se refere como seus companheiros e amigos, através dos quais ele começou a conhecer e a amar Inglaterra. Harker inclusive encontra o Conde lendo "de todas as coisas no mundo, um Guia Bradshaw Inglês" ⁸⁹ (STOKER, 1976, p. 21), um livro de horários de trens ingleses.

Drácula parece encantado com sua funcionalidade, perguntando muitas coisas a Harker e, segundo ele, parecendo muito interessado no assunto. Esse encantamento do estrangeiro pelo europeu é comum nos romances vitorianos; os ingleses costumavam retratar estrangeiros fascinados por eles, uma forma de dominação através da sedução cultural, isto é, estrangeiros rendidos aos símbolos de poder e imperialismo deles.

Apesar de sua aparente familiaridade com a Inglaterra, o conde Drácula insiste em que Harker fique na Transilvânia após a transação imobiliária, para instruí-lo em Gramática Inglesa e costumes sociais. Em seu país de origem, Drácula é o mestre, e ele insiste em que, ao chegar à Inglaterra, "que eu seja mestre ainda - ou pelo menos que nenhum outro seja mestre sobre mim" ⁹⁰ (STOKER, 1976, p. 17), segurando um livro conhecimentos de sua ascendência estrangeira sobre a cabeça Conde Drácula equipara o conhecimento racial como uma espécie de poder, e por isso reconhece que se ele é reconhecido como não-inglês, ou mesmo como alguém de fora do Império Britânico, os ingleses terão certo controle sobre ele.

Por um lado, o Conde Drácula deve ser capaz de se misturar à multidão para evitar suscitar desconfiança sobre si mesmo e revelar seus verdadeiros motivos. Drácula vai à Inglaterra e investe dinheiro em suas terras, ou seja, exerce certo poder sobre elas, deturpa e se apossa de mulheres inglesas, tornando-as vampiras, e atraca em seus portos. Os verdadeiros planos de Drácula consistem numa colonização reversa, onde ele subverte o poder do Império e se lança como uma figura de colonizador, atacando e dominando o país no que lhe é mais sagrada: sua própria terra e mulheres.

⁸⁷ "But, Count," I said, "you know and speak English thoroughly!" (STOKER, 1976, p. 17).

⁸⁸ "The books were of the most varied kind history, geography, politics, political economy, botany, geology, law all relating to England and English life and customs and manners" (STOKER, 1976, p. 16).

⁸⁹ "I found the Count lying on the sofa, reading, of all things in the world, an English Bradshaw's Guide." (STOKER, 1976, p. 21).

⁹⁰ "I have been so long master that I would be master still or at least that none other should be master of me" (STOKER, 1976, p. 17).

Por outro lado, seus próprios estudos e a tutela que Drácula pede a Harker pode sugerir que Drácula não está simplesmente contente em ser um membro anônimo da população inglesa. Como declarado diretamente a Harker, o objetivo do Conde Drácula em estudar a cultura inglesa é tanto que, uma vez que ele está na Inglaterra “nenhum homem [vai] parar se ele me vê, ou fazer uma pausa em sua fala, se ele ouvir minhas palavras”⁹¹ (STOKER, 1976, p. 17) por causa do reconhecimento do Conde Drácula como não inglês. Ele está determinado a incorporar todos os aspectos concebíveis da língua inglesa em seu próprio ser, mesmo as coisas que podem parecer irrelevantes ou passar despercebidas para um nativo britânico, para que ele possa passar entre os ingleses sem suspeita de não ser nativo.

Drácula prova que é possível tornar-se inglês em aparência e intelecto, e seu desejo de ser tão inglês quanto possível pode ser uma sombra do universo extratextual, onde isso é o medo de muitos no Império Britânico. A ideia de que um estrangeiro pode absorver inglêsidade a ponto de passar despercebido entre os ingleses nativos entendidos como ‘puros’ era aterrorizante para eles, isso refletia o medo de eliminar a diferença que manteria os ingleses na superioridade que eles achavam ter sobre outros povos. Na verdade, a habilidade de Drácula de se passar como inglês é notável, sobretudo porque “em textos vitorianos personagens não ingleses raramente são [...] permitidos ‘passar’ com sucesso por os cidadãos ingleses nascidos naturalmente” (ARATA, 1999, p. 134). A identidade inglesa era concebida como muito bem estabelecida, não sofria alterações e, na verdade, servia de parâmetro, onde todo e qualquer estrangeiro eram o Outro em detrimento dela. Isso justifica o pensamento de Arata (1999) de que era muito difícil que um romancista vitoriano permitisse, através de sua escrita, que um estrangeiro mascarasse sua alteridade enquanto colonizado com a identidade inglesa enquanto metrópole colonizadora do Império.

Na época colonial, o Império Britânico era poderoso e estava em crescente expansão. Conseqüentemente, sempre houve a noção de que o ocidente estava levando a civilização a pessoas primitivas ou bárbaras. O leste é desolado, enquanto o oeste é altamente industrializado. De acordo com os ocidentais, o oriente é o símbolo da barbárie/do Outro, e ainda mais a pessoa oriental, que é inevitavelmente definida como Outro inferior. Assim, eles têm o direito de remodelar o Outro e até mesmo reconstruir o Outro livremente, o que bem convir à assim chamada civilização.

⁹¹ “I am content if I am like the rest, so that no man stops if he see me, or pause in his speaking if he hear my words” (STOKER, 1976, p. 17).

Como um conceito cultural e étnico, o termo "Europa Oriental" foi definido em oposição à Europa Ocidental no século XIX século. *Drácula* também se concentra nos conflitos entre a Europa Ocidental e Oriental. Wasson explica:

No romance, o Conde Drácula representa as forças na Europa Oriental que buscam derrubar, através da violência e da subversão, uma civilização democrática mais progressiva do Ocidente (WASSON, 1988, p.).

Todavia, a idéia de construir e manter um império baseia-se numa contradição. O Império Britânico foi

justificado como uma missão de libertação benevolente para milhões de asiáticos, africanos e outros não europeus”, mas “dependia, ao mesmo tempo, da subordinação desses milhões em detrimento da autoridade da pequena elite britânica dominante (WIENER, 2009, p. 1).

Para que um império surja, as pessoas conquistadas devem chegar a crer que a força conquistadora pode e fará mudanças sociais e políticas em benefício do povo conquistado. Na realidade, a força conquistadora só está interessada em tirar recursos dos povos conquistados para seu próprio bem.

Os ingleses viram como suas a responsabilidade de estabelecer seu sistema legal nos vários territórios que controlavam. Segundo Wiener (2009), um indivíduo em qualquer ponto do império poderia reivindicar os mesmos direitos e proteções de um nativo nascido na Inglaterra, mas, na prática, o sistema jurídico era freqüentemente controlado por juízes e burocratas que não tinham verdadeira compreensão ou conexão com culturas nativas. Como resultado, indivíduos não-ingleses do império tornaram-se cidadãos de segunda classe.

Drácula desafia abertamente a noção de cidadão de segunda classe, e prova ser bastante bem sucedido em fingir cidadania legítima. Pode levar mais trabalho e tempo que um ser humano pode dedicar, mas Drácula prova que é possível refazer-se na imagem inglesa; infiltrar-se em sua cultura e subverter seu domínio econômico e moral. Segundo Arata (2012), Drácula põe em xeque não somente a integridade pessoas

inglesas, “mas suas identidades culturais, políticas e raciais”⁹² (ARATA, 2012, p. 630), para subverter o Império ao seu poder econômico, influência cultural e alteridade racial. A reação inicialmente positiva de Harker à hospitalidade do conde Drácula, apesar de aparência desagradável e de sua nacionalidade, pode ser prova de que um inglês pode ser enganado por alguém que tenha absorvido certa quantidade de inglêsidade com estudo e prática.

Se o Conde Drácula pôde transformar-se em um pseudo inglês, não há nada que possa parar um sujeito não-inglês do Império, ou alguém de fora do império, de fazer o mesmo e ameaçar a posição política, social, econômica de um inglês nativo. Esta reimaginação ilustra os temores xenófobos de muitos nos últimos anos do Império Britânico. Quanto mais pessoas não inglesas conseguirem fingir sua inglêsidade e se assemelharem à sociedade, mais a verdadeira essência de inglêsidade será diluída e desvalorizada nas gerações futuras, podendo vir até a ser extinta.

Se um forasteiro de um país visto como selvagem pode fazê-lo, pouco impede que um determinado indivíduo do mundo colonizado se refaça e viva segundo o modelo inglês. Além disso, se um deles tiver acesso a convenções inglesas - educação, competências linguísticas, etc. - teoricamente seria mais fácil para ele se refazer na imagem britânica do que foi para o Conde Drácula, pois ela poderia tomar para si um cônjuge inglês e começar a produzir uma geração de crianças meio-britânicas que iriam continuar a assimilar e propagar essas novas misturas, levando à diluição da inglêsidade, coisas que estavam fora do plano de Drácula. Ele não pretendia necessariamente contribuir para a dissolução do sangue inglês, mas subvertê-lo.

De acordo com Arata (2012), esta diminuição da inglêsidade reflete um verdadeiro medo entre os ingleses durante o declínio do Império Britânico. Era perfeitamente aceitável que cidadãos britânicos fossem da Inglaterra para a Índia, África do Sul, ou outra parte do Império, mas era muito mais difícil para um indivíduo do mundo colonial vir de sua terra natal para Inglaterra. O medo que o Conde Drácula inspira na primeira parte do romance de Stoker tem menos a ver com sua natureza de vampiro e mais com os receios do público neste sentido.

Em grande parte, Drácula é interpretado como a ameaça do bárbaro tentando ultrapassar o mundo civilizado. Em *Dracula*, Jonathan Harker pega trem - um símbolo

⁹² “His attacks involve more than an assault on the isolated self, the subversion and loss of one's individual identity. [...] Dracula imperils not simply his victims' personal identities, but also their cultural, political, and racial selves” (ARATA, 2012, p. 630).

do progresso da sociedade industrial - para o Castelo de Drácula. Entretanto, quanto mais ao oriente ele se direciona, "mais impontuais são os trens. Será que estão na China?"⁹³ (STOKER, 1976, p. 2). Harker, habituado à vida ocidental, o oriente parece não manter seu ritmo. Obviamente, aos olhos de Harker, o Oriente parece subdesenvolvido; o lugar onde a história acontece, perto da fronteira de três territórios balcânicos no centro da Roménia, também é bastante sugestivo. Jonathan Harker descreve-o como uma parte distintamente oriental da Europa onde as leis e costumes do Ocidente não se aplicam. Ele escreve em seu diário: "Certamente um redemoinho imaginativo das raças, onde mal um pé de terra não foi enriquecido pelo sangue dos homens, dos patriotas ou dos invasores"⁹⁴ (STOKER, 1976, p. 20). Enquanto a Europa Ocidental se desenvolve na economia e educação, a Oriental, por sua vez, ainda está exausta pelas guerras, muito menos pela civilização.

Por exemplo, quando Harker está ciente de que ele se tornou um refém e se viu perdendo os direitos básicos de um prisioneiro, ele está sustentando-se a sua sanidade por pouco: "Faz-me raiva pensar que isso pode continuar, e enquanto eu estou encarcerado aqui, um verdadeiro prisioneiro, mas sem essa proteção da lei que é mesmo o direito de um criminoso e consolo"⁹⁵ (STOKER, 1976, p. 42). Segundo Muskovits (2010), é nesse momento em que o tema político torna-se mais intrinsecamente construído no romance. Por um lado, nos velhos tempos o Conde teve de existir na fronteira primitiva da cultura ocidental, enquanto que agora sua melhor chance de sobrevivência está na Inglaterra, a mais progressista, racional e democrática na Europa; por outro lado, é óbvio que a vitória pode ser mais bem conquistada pela subversão do que pela invasão. Porque o progresso tecnológico tem distanciado a humanidade do antigo conhecimento supersticioso e obscuro, o homem 'civilizado' não tem uma defesa contra eles.

Assim, na percepção de Smith (2003) Drácula pode ser interpretado como a personificação dos medos dos últimos vitorianos: mais notavelmente, Drácula representa uma ameaça de degeneração que articula ansiedades relacionadas à criminalidade e à raça. Devido ao pensamento darwiniano, a degeneração ameaça tanto

⁹³ "It seems to me that the further east you go the more unpunctual are the trains. What ought they to be in China?" (STOKER, 1976, p. 2).

⁹⁴ "certainly an imaginative whirlpool of races... where hardly a foot of soil has not been enriched by the blood of men, patriots or invaders"(STOKER, 1976, p. 20).

⁹⁵ "It makes me rage to think that this can go on, and whilst I am shut up here, a veritable prisoner, but without that protection of the law which is even a criminal's right and consolation" (STOKER, 1976, p. 42).

a raça britânica quanto ao Império Britânico. De fato, o Outro racial é outro fator importante para o destino de Drácula. Em essência, como afirma Foucault, ele é um

violador das regras do casamento - ladrão de esposas, sedutor de virgens, a vergonha das famílias e um insulto aos maridos e pais - pode-se vislumbrar outro personagem: o individual, diligente de si mesmo, pela loucura sombria do sexo (FOUCAULT, 2004, p. 894).

Essa é a identidade que é impressa em Drácula por Stoker. Nesse caso, identidade refere-se às qualidades e atitudes que um indivíduo possui que o fazem sentir portador de personalidade e características únicas, que o diferem de outras pessoas. A afirmação da identidade é uma exigência interior e inconsciente. Um indivíduo tenta confirmar sua identidade a fim de obter, manter e proteger uma espécie de segurança psicológica, que é vital para uma população estável e psique saudável. No entanto, tal afirmação não é fácil de alcançar. Da definição de identidade, verificamos que ela é construída em contraste com "outras pessoas". Então, é preciso traçar uma linha entre "seu próprio tipo" e "o Outro", de forma que a identidade seja baseada no contraste entre estes (OKOLIE, 2003).

Isto tendo sendo dito, estabelece-se uma linha entre “o bom” e “o ruim”, sendo o “eu” e o “outro”, respectivamente. Sob o entendimento de Muskovits (2010), Drácula é a encarnação do Outro inglês. Por conseguinte, se há um Outro, há um Eu. Para entender melhor essa relação, se examinará aqui os personagens ingleses ou que possuem inglesidade – o Eu – em *Dracula*. Alguns desses personagens (Quincey Morris, Arthur Godalming, Lucy Westenra e Mina Harker) são independentemente ricos; outros (Jonathan Harker, Dr. Seward e Prof. Van Helsing) estão empenhados em profissões eminentemente respeitáveis, como na área de direito ou de medicina; todos eles são membros da classe dominante na Inglaterra. São retratados sempre sob uma luz positiva, como “boas” pessoas.

Entre eles, Godalming representa o aristocrata burguês, isto é, a tradição inglesa, enquanto Harker e Seward representam o grupo que mantém a sociedade inglesa funcionando: como advogado, Harker representa o Estado, o jurídico e o sistema político; Seward é um psiquiatra, dedicado a explorar as causas da desarrazoabilidade e a eliminá-las. As decisões importantes na sociedade vitoriana são feitas por pessoas como Godalming, Harker e Seward; eles justificam seu poder e privilégio em mulheres

como Lucy Westenra e Mina Harker. Eles parecem ser imunes a sentimentos como luxúria, inveja, raiva e medo - até o Conde Drácula aparecer.

Os outros dois "bons" personagens não são ingleses, mas eles também são dedicados a proteger a pureza da Inglaterra: um é Quincey Morris, um rico texano, que propõe casamento a Lucy no início do romance. Embora ele seja recusado por ela, ele ainda se dedica a servi-la. Sua devoção à causa da pureza das mulheres parece torná-lo pelo menos um inglês honorário. O outro estrangeiro é o médico holandês Van Helsing, que é, sem dúvida, o mais memorável dos personagens homens e "bons". Ele também mostra sua virtude dedicando-se de todo o coração a proteger a pureza das mulheres inglesas. Assim, em comparação com os "bons" personagens acima mencionados, a identidade de Drácula pode ser entendida como a do Outro no sentido de localização; isto é, todos os personagens que são representados como tendo uma ligação direta com a Inglaterra ou que nasceram nela são descritos de forma positiva e amigável, mas o contrário ocorre com Drácula, quando, numa visão imperialista, ele é retratado como menos inteligente e mais obsoleto.

A identidade de Drácula como o Outro é sugerida por partes de seu discurso sem bom domínio de a língua inglesa. Até mesmo o próprio Drácula tem o mesmo sentimento. Ele pretende aprender a entonação inglesa com Harker no início do romance, pois ele pretende falar inglês em Londres como um nativo. Embora Drácula seja um "mestre" na Transilvânia, ele não pode desfrutar da atmosfera respeitada à vontade em Londres - a mais desenvolvida e em ascensão em todo o mundo. Para evitar se tornar um estranho em uma terra estranha, ele precisava corrigir os ínfimos erros em sua fala (MOORE, 2010).

Em segundo lugar, seus gostos sexuais peculiares são o fator chave que o caracterizam como um estrangeiro inferior e ameaçador porque nenhum inglês faria algo como o que ele fazia. Drácula seduz a mulher vitoriana e a persuade a desistir de seu pensamento conservador em relação a sexo. Inconscientemente, a mulher rompe com a dominação masculina e busca sua própria saciedade no sexo. Foucault descreve uma lógica progressiva de perversão, hereditariedade e degenerescência (FOUCAULT, 1980), que se torna a base de afirmações científicas do século XIX sobre o perigo de indisciplina sexual. As perversões sexuais levam, potencialmente, ao declínio das gerações futuras. Além disso, Foucault alega que a teorização da degeneração como resultado da perversão hereditária toma a forma de um racismo dirigido pelo Estado. (FOUCAULT, 1980). Não é exagero dizer que o pavor da perversão sexual resultou no

ódio de outra raça como Drácula na era vitoriana. No entender de Loomba (1998), essa é uma característica comumente atribuída ao indivíduo colonizado. Ele é hiperssexualizado, representado como um estuprador ou sedutor em potencial.

Além disso, Moore (2010) defende que o aspecto biológico de uma pessoa é uma característica notável quando é jogado contra um padrão muito diferente. A pele de Drácula é, obviamente, pálida. Contudo, o preto e a escuridão parecem ter uma espécie de atração natural para ele: ele gosta de usar suas roupas pretas e capa à noite; e ele sempre faz tudo o que pode para entrar no seu quarto à meia-noite através das janelas, uma vez que ele encontra uma vítima em potencial. Todas essas imagens se combinam para fazer dele um arquétipo do temido estuprador de pele escura, como o indiano Aziz, em *A Passage to India* (1924), de Foster. A mão de Drácula tem "pêlos no centro da palma" ⁹⁶ (STOKER, 1976, p. 17), com unhas longas e pontiagudas, semelhantes às do homem primitivo. Sua aparência é marcada como o Outro, o que faz Harker lançar dúvida sobre ele até certo ponto.

Em terceiro lugar, Drácula simboliza o estrangeiro racial também por seu cheiro. Este assunto é repetidamente referido pelos narradores do romance, especialmente Harker:

Quando o conde se inclinou sobre mim e suas mãos me tocaram, eu não pude reprimir um estremecimento. Pode ter sido que seu hálito, mas uma horrível sensação de náusea veio sobre mim, o que, não importa o que eu fizesse, eu não poderia esconder ... Havia um cheiro de terra, como de algum miasma seco, que veio através do ar. Mas como o próprio odor, como o descreverei? Não era só que se compunha de todos os males da mortalidade e do cheiro pungente e acre do sangue, mas parecia que a corrupção se tornara corrupta. Faugh! Enjoa-me pensar nisso. Cada respiração exalada por aquele monstro parecia ter se agarrado ao lugar e intensificado sua repugnância ⁹⁷ (STOKER, 1976, p. 234).

No entendimento de Jiang e Zhang (2012), a noção de que o cheiro de Drácula é diferente das outras pessoas é um tema recorrente. Além disso, o suposto Cheiro do Outro (o "eu", supostamente, não tem cheiro) está claramente associado com a suposta hiper-sexualidade. Hatlen corrobora:

⁹⁶ "Strange to say, there were hairs in the centre of the palm" (STOKER, 1976, p. 17).

⁹⁷ "As the Count leaned over me and his hands touched me, I could not repress a shudder. It may have been that his breath was rank, but a horrible feeling of nausea came over me, which, do what I would, I could not conceal... There was an earthy smell, as of some dry miasma, which came through the fouler air. But as the odor itself, how shall I describe it? It was not alone that it was composed of all the ills of mortality and with the pungent, acrid smell of blood, but it seemed as though corruption had become itself corrupt. Faugh! It sickens me to think of it. Every breath exhaled by that monster seemed to have clung to the place and intensified its loathsomeness" (STOKER, 1976, p. 234).

Como Freud argumentou, parece haver uma conexão inescapável entre sexo e cheiro. O medo de que o estrangeiro se afastará do esgoto pútrido para estuprar nossas mulheres (e então, provavelmente, cortar nossas gargantas também) foi endêmica em nosso século; e, na figura do Conde Drácula, pode-se encontrar uma encarnação de pesadelo desses medos⁹⁸ (HATLEN, 1988, p. 129).

Quando Harker e os outros invadiram Carfax - uma das casas de Drácula em Londres - eles são todos nauseados por um cheiro: "composto de todos os males da mortalidade e com o pungente cheiro acre de sangue"⁹⁹ (STOKER, 1976, p. 234) que mal o suportam: "Em circunstâncias normais, tal mau cheiro teria levado as empresas a um fim"¹⁰⁰ (STOKER, 1976, p. 234). As diferenças de cheiro podem ser uma referência à suposta falta de higiene dos estrangeiros, pois, para Said (2003), no entendimento ocidental, o oriente ameaçaria até mesmo a higiene do próprio ocidente.

Para não serem contaminados, então, os caçadores fazem grandes esforços. Eles têm grande convicção que estarão salvando a sociedade inglesa de Drácula, pelo menos na sua própria presunção; pois eles detêm o poder de fazê-lo. Isto é, eles têm higiene impecável, transportes mais rápidos, formas eficazes de pesquisa e registro, e estão sempre mais a frente do Conde. Eles têm conhecimento de coisas que Drácula não tem, e isso lhes dá vantagem e lhes permite derrotar o protagonista.

Segundo a visão de Foucault (1988) há uma ligação entre conhecimento e poder. Em outras palavras, o conhecimento confere poder a quem o tem. Quando Mina cai sob a influência do vampiro e Drácula começa a ler sua mente, ela é barrada da leitura dos planos do grupo inglês. Com isso, os caçadores evitavam fornecer a Drácula qualquer informação, ou seja, conhecimento, que viesse a ajudar o vampiro. Da mesma forma, os homens ingleses eliminam as opiniões contaminadas de Drácula da narrativa; ele quase não tem voz, mas é lido e escrito por todos os outros personagens do romance, principalmente após a estada de Jonathan Harker no Castelo de Drácula nos primeiros quatro capítulos. Portanto, suas aparições são poucas, momentânea, muitas vezes ambígua e em grande parte silenciosas.

⁹⁸ "As Freud argued, there seems to be an inescapable connection between sex and smell. The fear that the racial outsider will creep out of the stinking sewer to rape our women (and then, probably, slit our throats too) has been endemic in our century; and in the figure of Count Dracula we find a nightmarish embodiment of these fears" (HATLEN, 1988, p. 129).

⁹⁹ "It was not alone that it was composed of all the ills of mortality and with the pungent, acrid smell of blood" (STOKER, 1976, p. 234).

¹⁰⁰ "Under ordinary circumstances such a stench would have brought our enterprise to an end" (STOKER, 1976, p. 234).

Ele aparece como um lobo ou um morcego, e aparece em relatos de terceiros, ou seja, relatórios dos outros narradores-chefe. Em Londres, ele tem precisamente duas aparições nos relatos dos narradores primários: o contar de Mina sobre seu ataque a ela, e seu confronto com os cinco ‘heróis’ – Morris, Arthur, Van Helsing, Seward e Mina - em Londres. Assim, a narrativa permite que os personagens da classe média inglesa consolidem suas vitórias sobre o Outro em todas as suas formas.

Além disso, em *Drácula*, um aspecto importante da narrativa que é controlado na forma de diário é o tempo. Segundo Jiang e Zhang (2012), o fracasso de *Drácula* é parcialmente atribuído à sua falta de conhecimento com relação à noção do tempo. Quando Van Helsing chega à cena, ele imediatamente adverte Seward da falibilidade da memória. Ele diz a Seward: “Lembre-se, meu amigo, que o conhecimento é mais forte do que a memória, e não devemos confiar no mais fraco... Observe bem. Nada é muito insignificante. Eu aconselho você, posto em registro até mesmo suas dúvidas e presunções”¹⁰¹ (STOKER, 1976, p. 112).

É interessante questionar o porquê de Van Helsing acreditar que o conhecimento é mais forte que a memória. Isso pode acontecer porque o conhecimento está ligado ao tempo e o conhecimento evolui a partir de comparação de fontes escritas e experiências vividas. Consequentemente, o documento que estabelece o conhecimento apaga a memória (JIANG; ZHANG, 2012). Seward é convidado a registrar todas as suas dúvidas e conjecturas para que possam ser comparadas com as experiências contínuas que esclarecerão o registro escrito, podendo assim, ser futuramente corrigido.

De fato, Van Helsing lamenta o fato de ter demorado a acreditar no fato de que as investidas do vampiro resultaram na morte de Lucy. Em contraste com a obsessão de Van Helsing em controlar o tempo, o Conde não tem nenhum controle do tempo; em outras palavras, seu pensamento está muito atrás do pensamento do homem moderno. Por exemplo, por causa de sua conspiração ter sido descoberta pelos heróis ingleses, ele se encontra sem lugar para se esconder em Londres. Assim, ele não tem escolha a não ser escapar e retornar ao seu “antro-Transilvânia” por Varna, escolhendo o navio como seu meio de transporte. Como Van Helsing analisa: “[o navio] levará, em sua velocidade máxima, pelo menos três semanas para chegar a Varna; mas nós podemos

¹⁰¹ “Remember, my friend that knowledge is stronger than memory, and we should not trust the weaker.... Take then good note of it. Nothing is too small. I counsel you, put down in record even your doubts and surmises” (STOKER, 1976, p. 112).

viajar por terra para o mesmo destino em três dias”¹⁰² (STOKER, 1976, p. 302). É possível compreender que ele está atrás da sociedade industrial. Não importa a grandeza ou natureza de seus poderes, ele não pode competir contra o "bom" caráter do homem inglês. No final, o vampiro, nascido em uma terra estrangeira, é destruído sem qualquer queixa. Ele está condenado a ser excluído pela sociedade.

Entretanto, há um contraponto para a ameaça que Drácula representa ao Império. Para contextualizar essa afirmação, é necessário entender que a ideia de construir um império levanta uma questão importante: para se ter um império, um desejo de dominar e governar os outros deve existir. A desvantagem deste é o medo que as pessoas conquistadas possam, ao longo do tempo, subverter a nação colonizadora ou sua cultura e isso levar a uma ruína cultural.

A história da humanidade tem provado que esse medo é amplamente infundado, mas isso não aliviava os temores dos leitores de Stoker enquanto o Império britânico começou a desmoronar. À medida que o período vitoriano chegava ao fim, o Império Britânico começou a perder sua fama, e o comércio nos mercados globais para produtos britânicos diminuiu em detrimento dos bens fabricados e comercializados com a América e a Alemanha (ARATA, 1999). Mas uma vez que o Império Britânico ainda era uma unidade política oficial, é lógico que Stoker não faria explicitamente nada que minasse a ideia de um império.

Considerando o potencial dano que Drácula poderia causar nos leitores xenófobos na Inglaterra, Moore (2010) sugere que é razoável supor que Stoker criaria um ou mais personagens dentro do texto, cujo propósito seria afirmar o papel “positivo” dos estrangeiros. Estes exemplos vêm sob a forma de Dr. Abraham Van Helsing e Sr. Quincy Morris. Como será abordado em breve, em maior detalhe, o propósito desses personagens é demonstrar que os estrangeiros não são completamente temíveis. Como um império, é necessário que os ingleses abracem estrangeiros até certo ponto para que seu império sobreviva.

Mesmo que esses estrangeiros sejam companheiros europeus e não, por exemplo, índios ou africanos, eles demonstram que o bem pode ser encontrado em povos não ingleses. Mas o uso de Stoker destes estrangeiros particulares desmente esta imagem forçando Morris e Dr. Van Helsing a serem subordinado aos ingleses. Apesar de seu propósito a nível discursivo ser de contraponto à carga negativa que se vinha

¹⁰² “it will take her [the ship] at the quickest speed she has ever made at least three weeks to reach Varna; but we can travel overland to the same place in three days” (STOKER, 1976, p. 302).

relacionando com não ingleses, o fato de deles estarem em pé de igualdade a nível cultural com a Inglaterra também ajuda na ideia de que eles, apesar de estrangeiros, não são o Outro. Tanto a Holanda, país do Professor, quanto os EUA, país de Morris, compartilham de estruturas de sentimento semelhantes à inglesa; são oriundos de países ocidentais civilizados. Quando sua fidelidade aos ingleses é confirmada, estes personagens são considerados totalmente confiáveis.

Antes de examinar o papel de Morris e Dr. Van Helsing, vale a pena considerar os conceitos do forasteiro e do inglês nativo. Na primeira parte do romance, a dinâmica entre forasteiro e nativo é dominada por Harker e Conde Drácula. Harker representa o arquétipo da classe média inglesa do final da era vitoriana; ele está bem empregado e, em uma escala social imaginária, está em ascensão, começando uma família no início do romance, uma vez que está noivo.

Começando no capítulo cinco, Stoker apresenta o resto de sua equipe de caçadores de vampiros, a turba de pessoas que eventualmente caçam e destroem o Conde Drácula. Além de Harker, os personagens Dr. John Seward e o nobre Arthur Holmwood, mais tarde Lord Godalming, representam diferentes aspectos da sociedade britânica que teriam sido reconhecíveis ao público original de leitura de Stoker.

Dr. Seward é um profissional dedicado e homem da ciência que, em uma era em que a ciência estava se tornando cada vez mais influente na vida dos ingleses, teria assumido um maior nível de proeminência e importância. Dr. Seward não era um mero médico, mas o proprietário de um manicômio. Porque este é também um momento de compreensão psicológica emergente, com a teoria Freudiana começando a chamar a atenção, Dr. Seward abrange muitas das fronteiras dos avanços da ciência do final do século XIX. Holmwood, particularmente com sua ascensão ao título de Lord Godalming, representa a nobreza, a base de poder tradicional da riqueza inglesa e da política.

Para Rocha (2016), a capacidade de Holmwood de usar seu poder e título para influenciar trabalhadores de classes mais baixas provam ser inestimáveis ao grupo. Holmwood é também o primeiro personagem a declarar explicitamente que ele seria cauteloso de se engajar em qualquer atividade que poderia manchar sua "honra como um cavalheiro ou [sua] fé como um cristão" ¹⁰³ (STOKER, 1976, p. 175). Não é coincidência de que Holmwood coloca sua honra de cavalheiro em primeiro lugar, já

¹⁰³ "and if it be anything in which my honour as a gentleman or my faith as a Christian is concerned, I cannot make such a promise" (STOKER, 1976, p. 175).

que seu papel da nobreza dá fundamento histórico e político à sua inglêsidade. Estes dois homens, combinados com a imagem previamente estabelecida de inglêsidade representada por Harker, solidificam um espectro completo do inglês estereotipado. Entre estes três, não há nenhum aspecto da classe alta, respeitável, civilizada da sociedade britânica que não esteja representada dentro do romance.

Com o Conde Drácula firmemente estabelecido como o forasteiro principal e um elenco de personagens que têm credibilidade suficiente para serem chamados de ingleses, Stoker introduz dois personagens que, embora fora dos parâmetros estabelecidos de inglêsidade, representam o tipo de forasteiro aceitável que Drácula nunca pode ser.

O primeiro estrangeiro aceitável introduzido é Quincey Morris. Ao contrário dos calmos e refinados ingleses, Morris é apresentado como um texano impetuoso e corajoso que gosta de safaris e que não vê nada errado em usar gírias, mesmo que ele seja bem educado e tenha boas maneiras (STOKER, 1976). Entre os caçadores de vampiros, Morris é também o personagem sobre quem o leitor menos sabe. As razões de ele estar na Inglaterra nunca são esclarecidas, nem tampouco é explicada a natureza exata de sua relação com Dr. Seward e Holmwood, embora Morris faça referências a "tentar um desembarque nas Marquesas"¹⁰⁴ e beber "saúde nas margens do Titicaca"¹⁰⁵ (STOKER, 1976, p. 52) com Holmwood. Devido ele ser um ocidental "selvagem" americano, Morris encarna muitos dos estereótipos americanos mais duros, apesar da ambivalência e ambiguidade na forma como os americanos eram vistos na literatura inglesa, especialmente no século XIX. Oscar Wilde, por exemplo, em sua obra *The Picture of Dorian Grey* (1890), os critica, os considera inferiores por nunca terem atingido os padrões ingleses. Por outro lado, a literatura inglesa dessa época mostra um fascínio pelos americanos; são sempre charmosos e encantadores, sua liberdade das tradições rígidas da Inglaterra se torna atrativa (MOORE, 2010).

Entretanto, apesar do aparente prazer e encantamento que deriva do uso de gírias de Quincey, Lucy tem a certeza de que "ele tem que inventar tudo"¹⁰⁷ (STOKER, 1976, p. 49), uma vez que elas não faziam sentido racional e Lucy acha sua proposta de

¹⁰⁴ Ilhas localizadas no Taiti. "São geralmente associadas ao paraíso na literatura romântica" (FOSSATI, 1995, p. 775).

¹⁰⁵ Lago localizado entre Peru e Bolívia (ORLOVE, 1991, p. 759).

¹⁰⁶ "We've told yarns by the camp-fire in the prairies; and dressed one another's wounds after trying a landing at the Marquesas; and drunk healths on the shore of Titicaca." (STOKER, 1976, p. 52).

¹⁰⁷ "I'm afraid, my dear, he has to invent it all" (STOKER, 1976, p. 49).

casamento fácil de recusar, porque ele parece “bem-humorado e tão alegre”¹⁰⁸ (STOKER, 1976, p. 55) ao invés de sério como o Dr. Seward e Holmwood.

O primeiro passo de Morris para a aceitabilidade surge sob a forma de um telegrama com Holmwood sobre uma data de jantar. _Após as respectivas tentativas de um compromisso com Lucy, Morris convida Holmwood para jantar para felicitar seu amigo em ganhar a mão de Lucy. Mas a resposta de Holmwood, na qual ele afirma que “traz consigo mensagens que farão suas orelhas coçarem” (STOKER, 1976, p. 53), indica que Holmwood vangloria-se sobre seu sucesso sobre Morris. Parece razoável que um homem que repetidamente professa o amor por uma mulher que ele descreve como “de que vale mais a pena se atrasar para ganhá-la do que ser pontual para ganhar qualquer outra mulher no mundo”¹⁰⁹ (STOKER, 1976, p. 50), estaria com raiva do homem que roubou sua futura esposa, particularmente quando o homem sinaliza que pretende esfregar sua vitória no rosto do perdedor.

Morris diz a Lucy que ela "terá uma caminhada muito solitária"¹¹⁰ na vida sem ela, e que se seu noivo tratá-la mal “ele vai ter que lidar comigo”¹¹¹ (STOKER, 1976, p. 51, traduções nossas). Ambas as declarações indicam que Morris não está completamente satisfeito com o resultado de sua tentativa de namoro, e vai aproveitar uma oportunidade para conquistar Lucy no futuro, caso Holmwood não consiga tratá-la do jeito que Morris sente que ela deve ser tratada.

Entretanto, não há nenhuma outra indicação no texto de que Morris guardasse rancor contra Holmwood, ou que mais tarde se queixa a Holmwood ou qualquer outra pessoa sobre seu fracasso. Aparentemente, Morris aceita seu destino e chama Holmwood de “o homem mais feliz no mundo inteiro”¹¹² por ter assegurado o amor do “coração mais nobre que Deus fez e que vale a pena ganhar”¹¹³ (STOKER, 1976, p. 52).

Embora possa ser dito que Morris é simplesmente cavalheiresco em sua derrota, os comentários de Morris a Lucy sugerem uma animosidade não resolvida em direção a Holmwood que nunca mais reaparece. A implicação da falta de vontade de Morris de fazer qualquer coisa a respeito dessa animosidade é a mesma de quando um inglês e um

¹⁰⁸ “he did look so good-humoured and so jolly that it didn't seem half so hard to refuse him” (STOKER, 1976, p. 55).

¹⁰⁹ “worth being late for a chance of winning... than being in time for any other girl in the world” (STOKER, 1976, p. 50).

¹¹⁰ “I'm going to have a pretty lonely walk between this and Kingdom Come” (STOKER, 1976, p. 51).

¹¹¹ “he'll have to deal with me” (STOKER, 1976, p. 51).

¹¹² “The happiest man in all the wide world” (STOKER, 1976, p. 52).

¹¹³ “the noblest heart that God has made and the best worth whining” (STOKER, 1976, p. 52).

americano disputam o mesmo prêmio: inglês sendo vitorioso e o americano alegremente aquiescer. Apesar de ser um cowboy que usa gírias, Morris parece entender e aceitar seu papel como inferior a Holmwood e, como resultado sinaliza dar margem para ser visto como inferior aos ingleses como um todo.

Também deve ser observado que as afeições de Morris são para com uma mulher inglesa aceitável de uma família bem-considerada, e sua vontade de ser visto com favor por Lucy mostra ainda sua disposição de subjugar-se aos ingleses. Isso porque ter relações próximas com a Inglaterra era muito bem visto nos Estados Unidos. Na literatura americana há um padrão de viagens à Inglaterra, onde os americanos adquiririam conhecimento cultural, e, por conseguinte, poder; além do que, associarem-se ao Velho Mundo e seus padrões dignos de serem imitados conferiria aos americanos *status*. A impressão geral das primeiras aparições de Morris é de que, embora possa ser pouco polido, o americano conhece o seu papel e não causa potenciais danos aos ingleses.

Comparado a Morris, Moore (2010) defende que Dr. Van Helsing não tem tantos obstáculos no caminho para obter a aceitação do leitor. Como Morris, o Dr. Van Helsing não é um inglês. Mas, ao contrário de Morris, o Dr. Van Helsing é um profissional altamente educado, um profissional – “tanto um advogado quanto um doutor”¹¹⁴ (STOKER, 1976, p. 140) - europeu que tem o respeito e a admiração do Dr. Seward, que no momento da introdução do Dr. Van Helsing foi estabelecido como um respeitável caráter inglês.

Uma vez que Dr. Seward é aceito como um personagem confiável inglês, qualquer outra pessoa em que Dr. Seward confia é considerada digna de confiança por associação. Todos esses fatores resultam a favor de Dr. Van Helsing, dando-lhe um elemento subliminar de aceitação, mesmo enquanto era apenas mencionado no texto.. Sua aceitação, por mais leve que seja, explica porque é ele que pode dar a Lucy uma transfusão de sangue antes de Morris, mas depois de Holmwood e Dr. Seward, muito embora Morris seja um homem muito mais jovem e mais forte do que o Dr. Van Helsing.

Embora ele seja pouco descrito no romance, Morris ainda se faz presente durante a maior parte da ação principal no romance. Dr. Van Helsing, no entanto, várias vezes viaja de volta para Amsterdã quando seu trabalho é momentaneamente concluída. A

¹¹⁴ “a lawyer as well as a doctor” (STOKER, 1976, p. 140).

explicação fácil, e a oferecida por Stoker, é que Dr. Van Helsing está viajando a fim de acompanhar seus negócios seculares em seu país de origem.

O significado subjacente das frequentes partidas de Van Helsing para Amsterdã, na sua terra natal, sem dúvida, ficou subentendido para os leitores vitorianos (SIMPSON, 2013). Dr. Van Helsing vem ao comando do Dr. Seward, cumpre deveres que lhe foram solicitados, aparentemente salva Lucy da morte e desaparece sem esperar agradecimentos. Dr. Van Helsing mostra-se como forasteiro aceitável porque ele vem quando chamado, executa seus deveres no melhor de suas habilidades, e vai embora sem qualquer outro envolvimento; é apenas quando os planos de Drácula são revelados completamente que Van Helsing se instala na Inglaterra.

A única característica que Quincey Morris e Professor Van Helsing carregam em comum é o seu aparente amor pelas mulheres inglesas e a vontade inerente de protegê-las. Quincey mostra seu amor por Lucy propondo casamento para ela, um ato que mostra sua adoração pelas mulheres inglesas e ainda faz com seu uso supostamente indevido da língua inglesa, isto é, caracterizadamente inglês e sem metáforas, seja abstraído. No entender de Simpson (2013), essa questão pode ser observada na proposta de Quincey a um uso do que Lucy chama de gíria:

Senhorita Lucy, sei que não sou bom o suficiente nem mesmo para regular a fivela de seus sapatos... Não quer se colocar ao meu lado e percorrer o longo caminho juntos, dirigindo numa via de mão dupla? Eu não deveria estar aqui falando com você como eu sou agora se eu não acreditasse que você tem valor, até as profundezas de sua alma. Diga-me [se você me ama] como um bom companheiro [diria] para outro ¹¹⁵ (STOKER, 1976, p. 50).

O discurso de Quincey é fundamentado na realidade, com declarações de julgamento feitas sobre a moral de Lucy e a perspectiva de casamento com ela. Aqui cabe uma comparação do idioma de Quincey com a descrição de Dr. Van Helsing de Mina:

Oh, mulher tão inteligente! Eu sabia há muito tempo que o Sr. Jonathan era um homem de muita gratidão; mas veja, sua esposa tem todas as coisas boas... Você é tão boa... Oh, Senhora Mina... Eu estou atordoado, estou deslumbrado, com tanta luz... Oh, mas eu sou grato a você, mulher tão inteligente... Será um prazer se eu

¹¹⁵ “Miss Lucy, I know I ain’t good enough to regulate the fixin’s of your little shoes... Won’t you just hitch up alongside of me and let us go down the long road together, driving in double harness? I should not be here speaking to you as I am now if I did not believe you clean grit, right through to the very depths of your soul. Tell me [if you love me] like one good fellow to another” (STOKER, 1976, p. 50).

puder servi-la... tudo o que eu já aprendi, tudo o que eu possa fazer, será para você... Há trevas na vida, e há luzes; você é uma das luzes¹¹⁶ (STOKER, 1976, p. 156-157).

O discurso do Dr. Van Helsing está repleto de alusões à luz, que liga Mina a uma espécie de pureza divina e bondade que transcende a bondade terrena de Lucy descrita por Quincey. Simpson (2013) afirma que não há implicação de atração sexual ou afeição nos elogios de Van Helsing como no discurso de Quincey; os elogios do doutor são sempre focados na pureza do caráter de Mina.

Ao longo do romance não fica exatamente claro que Quincey é uma força do bem, e conde Drácula é obviamente uma força do mal desde os capítulos iniciais do texto, portanto, para seu papel como líder de fato da tripulação de Luz ser aceito sem questionar, Dr. Van Helsing deve ser estabelecido como o forasteiro final aceitável. No contexto do romance não há melhor maneira de estabelecer isso do que Dr. Van Helsing ser a pessoa a fornecer as informações e ter a habilidade necessária para matar Drácula.

Dr. Van Helsing é também o último personagem principal introduzido no texto. Dr. Seward sugere chamá-lo para salvar Lucy do Conde Drácula porque considera o Dr. Van Helsing como um cientista com uma resolução indomável e pontos de vista tão amplos quanto sua abrangente simpatia (STOKER, 1976).

Dr. Van Helsing recebe a aprovação de Dr. Seward, mas somente depois que ele esgotou todos os recursos disponíveis para salvar Lucy. Não seria adequado para um homem estabelecido como um exemplo perfeito de inglês ser superado por um forasteiro, a menos que todas as outras opções razoáveis ou racionais tenham sido esgotadas. Apesar de toda sua educação, as realizações e credenciais do Dr. Van Helsing não são nada comparadas ao selo de aprovação de um inglês honesto e reto.

O papel de Dr. Van Helsing como um forasteiro aceitável é ameaçado pelo fato de que ele está ansioso para matar Lucy, mas deve ser lembrado que no momento da sua morte Lucy foi maculada pelo outro forasteiro, Conde Drácula. A capacidade de Lucy de drenar a inglêsidade de outros personagens do romance faz dela não só uma ameaça, mas uma espécie de forasteira também. Isso ilustra a teoria de Arata (2012), de que Van Helsing acredita que “o vampiro é a consequência inevitável de qualquer invasão”

¹¹⁶ “Oh, you so clever woman...! I knew long that Mr. Jonathan was a man of much thankfulness; but see, his wife have all the good things... You are so good.... Oh, Madam Mina.... I am daze, I am dazzle, with so much light.... Oh, but I am grateful to you, you so clever woman.... It will be pleasure and delight if I may serve you... all I have ever learned, all I can ever do, shall be for you.... There are darknesses in life, and there are lights; you are one of the lights” (STOKER, 1976, p. 156-157).

¹¹⁷(ARATA, 2012, p. 627), isto é, Lucy apresenta vampirismo concomitantemente ao estrangeirismo. A ânsia de Van Helsing de matar Lucy e restaurá-la para o seu eu anterior simboliza um celebração da boa imagem inglesa que Lucy tinha, e que Dr. Van Helsing parece muito engajado para encorajar e apoiar a causa inglesa.

Esta ânsia é mais tarde refletida no vigor com que Dr. Van Helsing elogia e tenta salvar Mina. A aceitação condicional de tanto Quincey quanto de Dr. Van Helsing confirmam a teoria de que a sociedade inglesa vitoriana não tinha nenhum problema com os estrangeiros, desde que esses estrangeiros contribuíssem com seus talentos para o causa inglesa. Ou seja, eles podem operar como forasteiros, fornecendo “o conhecimento do continente” a “virilidade da América” (TOMAZEWSKA, 2010, p. 4), desde que suas ações tenham nenhum impacto direto sobre a vida dos ingleses, e que os estrangeiros não assemelhem à sociedade.

¹¹⁷ “The vampire is the unavoidable consequence of any invasion” (ARATA, 2012, p. 627).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as colônias inglesas, a Irlanda é a colônia do Império Britânico de maior tempo sob controle político, quando St. Patrick chegou a suas terras no século V para cristianizá-los. Embora, durante o século XVIII, a Irlanda tenha recuperado uma forma de autogoverno através do seu próprio parlamento, ele foi abolido no início do século XIX. A partir deste período, a Irlanda torna-se parte integrante de um Reino Unido da Grã-Bretanha e da Irlanda. Entretanto, a disparidade entre o Império Britânico e a Irlanda é especialmente perceptível na economia e na população. A Inglaterra tornou-se uma nação moderna, mas Irlanda, como o Leste europeu, ainda é uma “terra pobre”, em virtude da exploração inglesa. Assim, Stoker, como irlandês, ele próprio vivencia as situações sociais que afligem sua nação de forma muito aguda.

Durante sua vida, ele trabalha como diretor de teatro para Sir Henry Irving por várias décadas em Londres. No decorrer desse tempo, Stoker tem a oportunidade de passar um bom tempo com membros da classe dominante inglesa. Sua admiração por essas pessoas é, obviamente, muito forte. No entanto, ele também mantém um forte senso de sua identidade irlandesa durante toda a sua vida.

Até certo ponto, sob a influência de seu amigo William Gladstone, um defensor declarado da independência da Irlanda, Stoker escreve um panfleto que defende o ‘*Home Rule*’ - um movimento que advoga o autogoverno para a Irlanda dentro do Reino Unido. Foi o movimento político dominante do nacionalismo irlandês de 1870 até o fim da Primeira Guerra Mundial - para a Irlanda, mas fica desapontado com o fracasso em persuadir Irving a se unir a esta causa (BELFORD, 1996).

Como um irlandês e um dependente de Irving, parece provável que Stoker se sente como um Outro entre os amigos ricos e aristocráticos dele. É provável que sua genialidade oculte certo ressentimento contra as orgulhosas senhoras inglesas e cavalheiros que ele tanto entretém. Não há nenhum caráter irlandês em *Drácula*, mas há o Outro, o vampiro, o erótico, o demoníaco e vingativo Conde Drácula.

Drácula é um monstro subversivo que tem poder para comprar terras inglesas, matar seus homens e corromper suas mulheres. Ele mascara sua alteridade com as características de um inglês nativo, a quem já estuda há muito, e chega à Inglaterra com o propósito de dominar a Londres moderna – o Império que o outremiza, desqualifica e exotiza, inferiorizando-o ao seu povo, apenas pela posição geográfica que ocupa. É possível dizer, assim, que os ataques de Drácula tem muito menos a ver com sede de

sangue e necessidades físicas, e está mais relacionado com a necessidade de impor-se diante do senhorio inglês espalhado pelo mundo e de suas convenções culturais, econômicas e morais. E essa subversão só é possível de ser realizada quando o Conde sequestra e mantém refém um homem inglês, da classe trabalhadora, Jonathan. Isto é, para Stoker, a invasão do estrangeiro só seria possível se a classe de base inglesa por algum motivo não o pudesse impedir.

Além de atacar os ingleses economicamente, Drácula também os ataca moralmente, quando destitui mulheres de sua moralidade inglesa. Através da sedução e do sexo, Drácula conduz Lucy ao caminho das trevas, se alimenta dela e suga sua vida, simbolizada pelo sangue, pouco a pouco, até que seja morta por Arthur, seu futuro marido. Essa passagem representa fantásticamente a restauração da inglêsidade através da morte. Antes de seu encontro com Drácula, Lucy era a típica mulher inglesa: bela, jovem, inocente, e virginal. Para justificar sua abertura para as investidas do protagonista, Stoker lhe dá um potencial latente para o despertar sexual, pois era inconcebível que mulheres perfeitamente inglesas pudessem se desviar sem alguma influência externa.

Depois de “influenciada” pelo perverso estrangeiro e ser acometida com vampirismo, Lucy é levada à primeira morte, que marca sua completa transição de inglesa para estrangeira, uma versão que se assemelha ao Outro de Said (2003). Voltando dos mortos, Drácula a destitui do amor materno e ela deixa de ser o anjo da casa. Para restaurá-la e devolver a ela sua inglêsidade, os 4 homens precisam cravar uma estaca em seu peito. Essa cena é extremamente sexual, pois representa uma forma de penetração, quando seu futuro marido lhe penetra com uma estaca, consumando seu casamento num plano simbólico. Depois disso, o romance mostra que foi lhe devolvida a serenidade e doçura que se esperava de uma mulher inglesa.

Assim como Lucy, Mina também faz parte do rastro de danos que Drácula deixou pela Inglaterra. Mina também apresenta potencial latente para se desvencilhar das convenções inglesas, mas inicialmente esse potencial não é sexual, mas representado pela “New Woman”, a mulher – embora ainda em processo de construção de sua assertividade e subjetividade - independente e imperativa que veio junto com a modernidade inglesa. Drácula controla os sonhos de Mina à sua exaustão, faz com que ela tenha sensações e lembranças do que nunca viveu, e, por fim, a possui antes de seu marido. Ele a torna impura segundo ela mesma. Dessa forma, ele deturpa a moral inglesa através de suas mulheres.

Mas *Drácula* não faz isso sozinho. Apesar de poder ser entendido como subalterno no romance, há ainda personagens que estão abaixo dele: os ciganos. Através da literatura inglesa, ciganos de pele escura são representados de forma degradante, povos de raças misturadas que não obedecem às leis dos seus países; ou, pior ainda, que não possuem origem definida ou nação que chamem de lar. São retratados como povos nômades e feiticeiros. Em *Drácula*, os ciganos são ainda mais negados que o Subalterno: são escravos dele, como um exército criado apenas para defender seu mestre. São os ciganos quem ajudam o conde com suas caixas de terra amaldiçoada com destino a Londres, e são também os ciganos que tentam impedir a turba de caçadores de chegar ao castelo do Conde, uma metáfora aqui de que eles trabalham para e apoiam o mal, personificado em *Drácula*.

O romance em estudo permite ao leitor, então, perceber que Stoker reproduz o colonialismo e o imperialismo presentes na metrópole inglesa; mas ecoa esse tipo de pensamento a pretexto de uma crítica social. Enquanto Irlandês, oriundo da colônia mais antiga do Império Britânico, Stoker provavelmente entendia a questão do preconceito contra irlandeses, pois seus compatriotas eram vistos como os negros da Europa. Sendo assim, ele escreve *Drácula* a fim de registrar a forma como os estrangeiros eram tratados na Inglaterra, especialmente no polo industrial que Londres havia se tornado.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Percy G. "Travel Literature before 1800 – Its History, Its Types, Its Influence." In: *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, 38-80. University Press of Kentucky, 1983. <<http://www.jstor.org/stable/j.ctt130j8gp.5>>

ALDRIDGE, Stephen. *Social Mobility: A Discussion Paper*. In: Performance and INNOVATION UNIT, 2., 2001, London. *Social Mobility: A Discussion Paper*. London: Admiralty Arch, 2001. p. 1 - 45.

ANDREESCU, Stephan. *Vlad, The Impaler: Dracula*. Trans. by Joana Voia. Bucharest: Romanian Cultural Foundation Publishing: House, 1999. 298 pp. tp.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back*. New York: Routledge, 1989.

ASSOCIAÇÃO TORRE DE VIGIA DE BÍBLIAS E TRATADOS (New York). *Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada*. São Paulo: Watchtower Bible And Tract Society Of New York, 2015. 1844 p.

ARATA, Stephen D. "The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization." In: *Victorian Studies* 33, 1990: 621-45.

CUNNINGHAM, Hugh. Leisure and Class in Victorian England: Rational Recreation and the Contest for Control, 1830-1885, by BAILEY, Peter. *Leisure and Class in Victorian England*. Canadian Journal of History, [s.l.], v. 14, n. 2, p.317-318, ago. 1979. <http://dx.doi.org/10.3138/cjh.14.2.317>

BAKHTIN, Mikhail. Response to a Question from the Novy Mir Editorial Staff. In: GLENNY, Michael. *Novy Mir: 1925-1967*. London: Cape Press, 1972. p. 1-7.

BAKHTIN, Mikhail. *Speech Genres and Othe Late Essays*, transl. by Vern W. McGee. Austin, University of Texas Press: 1986.

BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. New York: Vintage Books, 2011.

BELFORD, Barbara. *Bram Stoker: A Biography of the Author of Dracula*. New York: Alfred A. Knopf, Inc, 1996.

BELFORD, Barbara. *Bram Stoker and the Man Who Was Dracula*. Cambridge: Cape Press, 2002.

BERNARDO, KAREN. Colin Welch's Education Resources. *Types of Characters in Fiction*. 2012. Disponível em: <<http://pbeetles.com/wp>

content/uploads/2013/10/types_of_characters_in_fiction.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2012.

BHABHA, Homi. 'DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation'. In: *Nation and Narration*. London: Routledge, 1995.

BULFIN, Ailise. The Fiction of Gothic Egypt and British Imperial Paranoia: The Curse of the Suez Canal. In: *English Literature in Transition, 1880-1920*, vol. 54 no. 4, 2011, pp. 411-443

BONNICI, Thomas. Teoria e Crítica Pós-colonialistas. In: Bonnici, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: UEM, 2005.

BYRON, Glennis (ed). *Dracula*. Contemporary Critical Essays. Basingstoke, Macmillan: 1999.

BRONTE, Charlotte. *Jane Eyre*. New York: Race Point Publishing, 2014.

BRONTE, Emily. *Wuthering Heights*. Gutenberg Project, Benedictine University Press, Illinois: 1996.

CAUTE, David. *The Fellow Travellers: Intellectual Friends of Communism*, rev. ed. New Haven, Yale University Press: 1988.

CAMAIORA, Luisa Conti et al (Ed.). Themes and Styles in Pictures from Italy. In: *English Travellers & Travelling*, Milan, v. 5, n. 8, p.95-106, ago. 2002.

CHURCH EDUCATIONAL SYSTEM (USA) (Org.). *Church History in the Fulness of Times: Student Manual*. 2. ed. Salt Lake City, Utah, 2003. 4 v.

CONFIANT, Raphael. *Creole identity in a globalized world*. Cave Hill: University of West-Indies, 2006.

CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.: 1999.

DANAHAY, Martin A. "Nature Red in Hoof and Paw: Domestic Animals and Violence in Victorian Art." In: *Victorian Animal Dreams: Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Ed. Deborah Denenholz Morse and Martin A. Danahay. Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2007. 97-120.

DAVIDS, Nuraan; WAGHID, Yusef. The invisible silence of race: On exploring some experiences of minority group teachers at South African schools. *Power And Education*, [s.l.], v. 7, n. 2, p.155-168, 2 jul. 2015. SAGE Publications.

DEANE, B. Mummy fiction and the occupation of Egypt: Imperial striptease. In: *English Literature in Transition, 1880-1920*, (51) 4, 381-410: 2008

DIAS, Daise Lilian Fonseca. *A Subversão das relações coloniais em O Morro dos Ventos Uivantes: Questões de Gênero*. 2011. 282 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Letras, Departamento de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

DICKENS, Charles. Pictures From Italy. In: *American Notes and Pictures From Italy*. Oxford: Oxford UP, 1989.

DIFILIPPANTONIO, Annelise. *Bram Stoker's Dracula: A Psychoanalytic Window into Female Sexuality*. State College: University Schreyer Honors College Press, 2011.

DREESBACH, Anne. Colonial Exhibitions, 'Völkerschauen' and the Display of the 'Other', in: *European History Online*. Leibniz Institute of European History: Mainz, 2012. Disponível em: <<http://www.ieg-ego.eu/dreesbacha-2012-en>> Acesso em 24/04/17.

ELLMANN, Maud. Introduction. In: STOKER, Bram. *Dracula*. England: Oxford University Press: 1998.

EMERSON, Caryl. "Keeping the Self Intact During the Culture Wars: A Centennial Essay for Mikhail Bakhtin". In: *New Literary History*. vol. 27, no. 1, 1996, pp. 107-126.

FANON, Frantz. *Black Skin White Masks*. London: Grove Press Inc, 2008

FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality*. Robert Hurley, Trans. New York: Vintage Books, 1980.

FOUCAULT, Michel. "The History of Sexuality." In: *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. 2nd ed. Malden, MA: Blackwell, 2004. 892-899.

FOUCAULT, Michel. *Madness and Civilization*. Richard Howard, Trans. New York: Random House, 1988.

FUKUHARA, Shumpei. *Otherness and Animality in Bram Stoker's Dracula: Zoos, Hunting and Rabies*. Fukuoka: Fukuoka Prefecture Press: 2016

HERBERT MEAD, George. *Mind, Self and Society: the definitive edition*. Chicago: University of Chicado Press, 2015

GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. Yale University, New York: 2000.

GILROY, Amanda, e VERHOEVEN, W. M. *Introduction. Epistolary Histories: Letters, Fiction, Culture*. Ed. Amanda Gilroy and W. M. Verhoeven. Charlottesville: University of Virginia, 2000. 1-25.

GOLDSMITH, Elizabeth C. *Writing the Female Voice: Essays on Epistolary Literature*. Ed. Eli C. Goldsmith. Boston: Northeastern UP, 1989. 46-59.

GRANDE, Alícia Hernandez. "A spaniard is no Englishman that I knowe": Anglo-spaniard Politics in Early Modern Theatre. 2014. 83 f. Tese (Doutorado) - Curso de Master Of Arts, School Of Theatre And Dance, University Of Houston, Houston, 2014.

GUHA, Ranajit. 'On Aspects of the Historiography of Colonial India'. In: *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*. Ed. Vinayak Chaturvedi. London: 2000.

HALL, Stuart. The Question of Cultural Identity. In: Hall, David Held, Anthony McGrew (eds). *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Polity Press, 1992. pp. 274–316

HATLEN, Burton. The Return of the Repressed/Oppressed in Bram Stoker's Dracula. In: *Minnesota Review*. Number 15, 1980 (New Series), pp. 80-97.

HIRSCHKOP, Ken; SHEPHERD, David. *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 1989.

HOLDERNESS, Graham, et al (ed). *George Orwell: Contemporary Critical Essays*. London, Macmillan: 1998

IMPERIALISMO Europeu: Protetorado, Colônia, Área de Influência, Domínio Econômico. Protetorado, Colônia, Área de Influência, Domínio Econômico. 2013. Disponível em: <pt.allreadable.com/a1f5AN3h>. Acesso em: 18 out. 2013.

JIANG, Ying; ZHANG, Xiao-hong. An Analysis on Dracula from Cultural Perspective. In: *English Language And Literature Studies*, [s.l.], v. 2, n. 4, p.100-105, 19 nov. 2012. Canadian Center of Science and Education.

KALECHOFSKY, Roberta. *George Orwell*. New York, Frederick Ungar: 1973.

KAUFFMAN, Linda. *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. Ithaca, Cornell University Press: 1986.

KAPLAN, E. Ann. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge, 1998.

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

VAN LEEUWEN, Marco; MAAS, Ineke. *Endogamy and Social Class in History: An Overview*. *International Review Of Social History*, [s.l.], v. 50, n. 13, p.1-23, 23 dez. 2005. Cambridge University Press (CUP).

LOOMBA, Ania. *Defining the Terms: Colonialism, Imperialism, Neo-colonialism, Postcolonialism*. In: *Situating Colonial and Postcolonial Studies*. Routledge, 1998.

LUCKHURST, R. *The mummy's curse: The true history of a dark fantasy*. Oxford University Press: 2012.

MALCHOW, H. L. *Gothic Images of Race in Nineteenth Century Britain*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

MALIA, Martin E. *Russia Under Western Eyes: from the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum*. Cambridge, Harvard University Press: 1999.

MOORE, Jeffrey S. *English Assimilation and Invasion from Outside the Empire: Problems of the Outsider in England in Bram Stoker's Dracula*. Ohio: University of Dayton Press: 2010.

MORETTI, Franco. *The Dialectic of Fear*. In: *New Left Review*, 136 (Nov.-Dec. 1982), 67-85.

MORSE, Deborah Deneholz. "The Mark of the Beast': Animals as Sites of Imperial Encounter from Wuthering Heights to Green Mansions." In: *Victorian Animal Dreams: Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Ed. Deborah Deneholz Morse and Martin A. Danahay. Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2007: 181-200.

MURRAY, Paul (Ed.). *From the Shadow of Dracula: A life of Bram Stoker*. London: Createspace Independent Publishing Platform, 2016. 336 p.

MUSKOVITS, Eszter. *The Threat of Otherness in Bram Stoker's Dracula*. Trans, [s.l.], n. 10, p.1-11, 1 jul. 2010.

NYE, Andrea. *Feminism and Modern Philosophy: An Introduction*. Routledge: 2004.

OKOLIE, Andrew C. et al (Org.). Introduction to the Special Issue -- Identity: Now You Don't See It; Now You Do. In: *Identity*, [s.l.], v. 3, n. 1, p.1-7, jan. 2003.

PAREDES, Rogelio C. Relatos imperiais: a literatura de viagem entre a política e a ciência na Espanha, França e Inglaterra (1680-1780). In: *Almanack. Guarulhos*, n.06, p.95-109, 2º semestre de 2013.

PATCH, Laura. *The history of "woman's writing", or the epistolary novel*. Washington: Georgetown University Press, 2014

PATTERSON, J. D. *Beyond Orientalism: Nineteenth century Egyptomania and Frederick Arthur Bridgman's 'The Funeral of a Mummy'*. University of Louisville: 2002.

PERRY, Richard R.; PERRY, Margaret M. Papp. *The origin of the Magyar: Hungarians, language, homeland, migrations and legends to the conquest*. Toledo: Main Ohio Library, 1983.

PUNTER, David. *The Literature of Terror*. London: Longman, 1996

QUINN, Edward. *Critical Companion to George Orwell: A Literary Reference to His Life and Work*. New York, Facts On File: 2009.

RICHARDS, Leah. "Mass Production and the Spread of Information in Dracula". In: *English Literature in Transition, Vol. 4, n° 52*. London: ELT Press, 2009. <<http://muse.jhu.edu/article/271189>>

RITVO, Harriet. *The Animal Estate: The English and Other Creatures in the Victorian Age*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.

RITVO, Harriet. "The Order of Nature: Constructing the Collections of Victorian Zoos." In: *New Worlds, New Animals: From Menagerie to Zoological Park in the Nineteenth Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

ROCHA, Flavio Amorim da. O elemento espaço na literatura: uma leitura comparada de Drácula e Barba Ensopada de Sangue. In: *Estudos Linguísticos* (São Paulo. 1978), [s.l.], v. 45, n. 3, p.1170-1180, 29 nov. 2016. Grupo de Estudos Linguisticos do Estado de Sao Paulo.

ROBERTS, Adam. *Bram Stoker's Dracula: Vampires, Class, Colonialism, Discourse*. 2013. Disponível em: <<https://mybiochemicalsky.wordpress.com/2012/09/27/bram-stokers-dracula/>>.

RODRIGUES, Andreza Cristina Ferreira. *Drácula, Um Vampiro Vitoriano: O Discurso Moderno no Romance de Bram Stoker*. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Cap. 1.

ROTH, Phyllis A. "Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's Dracula." In: *Dracula - The Vampire and the Critics*. Ed. Margaret L. Carter. Vol. 19. Ann Arbor: UMI Research, 1988. 57-67. *Studies in Speculative Fiction*.

ROTHFELS, Nigel. *Savages and Beasts: The Birth of the Modern Zoo*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 2002.

SAID, Edward W. *Orientalism*. New York, Penguin: 1978.

SAGE, Victor. *Horror Fiction in the Protestant Tradition*. New York: St. Martin's Press, 1988.

SEED, David. The Narrative Method of Dracula. In: *Nineteenth-Century Fiction* Vol. 40, No. 1, Jun., 1985, pp. 61-75.

SHERMAN, Josepha et al (Ed.). *Storytelling: an encyclopedia of mythology and folklore*. Armonk: Sharpe, 2011. 3 v.

SHERWOOD, Chet C.; SUBIAUL, Francys; ZAWIDZKI, Tadeusz W.. A natural history of the human mind: tracing evolutionary changes in brain and cognition. *Journal Of Anatomy*, [s.l.], v. 212, n. 4, p.426-454, abr. 2008. Wiley-Blackwell.

SILVA, Alexander Meireles. *Literatura inglesa para brasileiros*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2005.

SIMPSON, Corinne. *Dracula's Lucy Westenra: An Analysis*. 2013. Disponível em: <<http://vampirenomad.com/blog/2013/8/7/draculas-lucy-westenra-an-analysis>>.

SMITH, Andrew. Demonising the Americans: Bram Stoker's Postcolonial Gothic. In: *Gothic Studies*, 5(2), 2003.

SMITH, Andrew. "Bram Stoker's The Mystery of the Sea: Ireland and the Spanish-Cuban-American War". In: *Irish Studies Review*, 1998, Vol. 6, No. 2.

SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on File, 2005.

STEWART, Anthony. *George Orwell, Doubt and Value of Decency*. New York, Routledge: 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Three Women's Texts and A Critique of Imperialism". In: Henry Louis Gates, jr. (Ed.). In: *"Race", Writing and Difference*. Chicago: Chicago Uni. Press, 1985.

SPIVAK, Gayatri. 'Subaltern Studies: Deconstructing Historiography'. In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. London, Methuen: 1988.

SPIVAK, Gayatri. 'Can the Subaltern Speak?' In: *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen: 2005.

STOKER, Bram. *Personal Reminiscences of Henry Irving*. Heinemann, Macmillan Publishers, UK: 1906. Disponível em: <<https://archive.org/details/personalreminisc00stokiala>>

STOKER, Bram. *Dracula*. New York: Grosset & Dunlap, 1976.

TAMURA, Elena Taralunga. *On the Origins of the Romanian People*. Takasaki: University of Society Economics and Regional Policy. Vol. 7, No. 2, 2004.

THOMPSON, Andrew. *The Empire Strikes Back?: The Impact of Imperialism on Britain From the Mid-Nineteenth Century*. Harlow: Pearson Longman, 2005. 1-8, 179-202.

TOMAZEWSKA, Monika. "Vampirism and the Degeneration of the Imperial Race—Stoker's Dracula as the Invasive Degenerate Other." In: *Journal of Dracula Studies*. 6 (2004): 1-8. MLA International Bibliography. Web. 18 July, 2010. <<http://web.ebscohost.libproxy.udayton.edu>>

UNDERWOOD, Doug. *Journalism and the Novel: Truth and Fiction, 1700-2000*. New York: Cambridge University Press: 2008

WASSON, Richard. The Politics of Dracula. In: Margaret L. Carter (ed.). *Dracula- the Vampire and the Critics*. London: UMI Research Press, 1988. pp. 19-34.

WEISMANN, Judith. Women and Vampires: Dracula as a Victorian Novel. In: *Dracula- The Vampire and the Critics*. Ed. Margaret L. Carter. Vol. 19. Ann Arbor: UM Research, 1988. 69-77

WIENER, Martin J. *An Empire on Trial: Race, Murder, and Justice Under British Rule, 1870-1935*. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 1-19

WHITE, Paul S. "The Experimental Animal in Victorian Britain." In: *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*. Eds. Lorraine Daston and Gregg Mitman. New York: Columbia UP, 2005.

WOLFF Larry. *Inventing Eastern Europe: the Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, Stanford University Press: 1994.

ZANGER, Jules. "A Sympathetic Vibration: Dracula and the Jews." In: *English Literature in Transition, 1880-1920* 34.1. Academic Search Complete. Web. 18, 1991: 32-44 July, 2010. <<http://web.ebscohost.libproxy.udayton.edu>>

ZEVALLOS, Zuleyka. What is Otherness? In: *The Other Sociologist*. Melbourne: Swinburne University. Web, 14 out 2011. <<https://othersociologist.com/otherness-resources/>>