

AS RELAÇÕES OPOSITIVAS DO PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO EM NARRATIVAS FANTÁSTICAS: ANÁLISE DO ROMANCE *DRÁCULA*, DE BRAM STOKER

Juliana Porto Chacon Humphreys¹

RESUMO

Este artigo busca elucidar o percurso gerativo de sentido do romance *Drácula* de Bram Stoker, como um princípio de discussão sobre os recursos empregados em narrativas fantásticas sobrenaturais, um dos gêneros mais bem sucedidos desde o século XVIII. Em uma breve primeira etapa, será pautada a estrutura dos contos fantásticos, tanto pela visão fenomenológica, quanto pela formalista e estruturalista. Em seguida, adentra-se os meandros textuais, analisando as relações opositivas constituintes da estrutura profunda da narrativa, através da construção e análise de quadrados semióticos. Após, são destacados alguns termos da nomenclatura recorrente do tema vampiresco, sendo que de sua organização decorrem os campos contextuais que, ao se constituírem, formalizam a narrativa. O objetivo final é demonstrar como o estudo das oposições narrativas é eficiente não só para conhecimento das estruturas, mas também, para a compreensão do sentido no nível discursivo, podendo configurar-se uma ferramenta relevante para o estudo do gênero literário.

Palavras-chave: literatura, fantástica, narrativa, semiótica.

ABSTRACT

This article intends to elucidate the generative process of meaning of the novel *Dracula* by Bram Stoker, as a principle of discussion about resources used in supernatural fantastic narratives, one of the most successful genres since the eighteenth century. In a brief first stage, it will be presented the structure of fantastic tales, both the phenomenological view, as the formalist and structuralist ones. Then it enters in textual intricacies, analyzing the oppositional relationships of deep structure of narrative, through the construction and analysis of semiotic squares. Following, it is highlighted some recurrent naming terms of the vampire theme, regarding its organization, deriving contextual fields which, when meet, form the narrative. The ultimate goal is to demonstrate how the study of narrative oppositions is efficient not only to knowledge of structures, but also to understand the sense on discursive level becoming a relevant tool for the study of that literary genre.

Keywords: literature, fantastic, narrative, semiotics.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica. Universidade Nove de Julho – UNINOVE.

Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos. (LOVECRAFT, 2007, p.17)

HP Lovecraft foi um dos mais importantes escritores do sobrenatural de todos os tempos e sua indiscutível dedicação ao tema desembocou em parâmetros teóricos sobre a matéria, entre eles a noção de que o fantástico só funcionaria com a participação do leitor, com seu repertório de experiências, no momento em que ele fechasse o contrato com a história em suas mãos². Certamente que, com seu talento para contar histórias de horror sobrenatural, Lovecraft não esperava uma atitude de boa vontade do leitor para com a obra, pois, para ele, o fenômeno que conectaria as partes só poderia ocorrer se a atmosfera da história estivesse muito bem elaborada, suscitando, assim, o medo.

Portanto, para Lovecraft, histórias fantásticas eram aquelas que retratavam “*muito mais do que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes*” (LOVECRAFT, 2007), para ele, para ser genuína, a história deveria abordar com seriedade e dignidade forças ocultas, em uma atmosfera inexplicável, tanto quanto empolgante. Era como se o autor estivesse buscando nos recônditos mais inexplorados do cérebro humano a inspiração para quebrar as leis naturais que regem o espaço da realidade.

Trata-se, portanto, de uma visão fenomenológica da ação do texto sobre a percepção do leitor, que deveria conectar-se com a história, a partir das características artísticas do texto literário: quanto mais bem escrita, maiores as chances de a história conectar as experiências do mundo real às novas sensações propostas pela ação do sobrenatural.

Na outra ponta dessa visão baseada na percepção, encontra-se o formalismo russo de Tzvetan Todorov que aborda o tema, apostando no papel central do leitor, no entanto, defendendo que essa conexão dá-se primeiramente no âmbito da racionalidade.

Quando o leitor sai do mundo das personagens e volta à sua prática própria (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Perigo que

² O papel do leitor sempre foi a discussão central no que diz respeito à fenomenologia do texto literário. Quanto do processo de conexão entre o texto e aquele que o lê depende da obra? Quanto depende do autor? Quanto desse processo está nas mãos do leitor? Maria Luiza Ramos defende que a obra literária possui, por natureza, uma infinidade de leituras possíveis, portanto, os textos só se concluem a partir do olhar do leitor. Ela cita Umberto Eco: “*Não que ela seja um simples pretexto a todos os exercícios de subjetividade que fizesse convergir sobre ela os seus humores do momento; mas porque ela se define como uma fonte inesgotável de experiências que, iluminando-a de diversas maneiras, dela fazem emergir, cada vez, um aspecto novo.*” (ECO apud RAMOS, 2011, p.41).

se situa ao nível da interpretação do texto. [...] O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não se deve ser nem poética, nem alegórica. (TODOROV, 2008. p. 38)

Quando Todorov define o fantástico como gênero que está fora dos limites do poético e do alegórico, ele está, na verdade, pretendendo que o leitor desenvolva uma consciência pré-texto, isto é, uma predisposição interpretativa, uma fala mental que lhe adverte: “devo encarar esse texto ao largo da realidade”.

Parece plausível que um leitor preocupe-se em preparar o espírito antes do primeiro contato com uma história, mas essa conduta só se efetiva ou se mantém ao longo do texto, quando a atmosfera narrada estabelece uma conexão crível com as experiências de mundo desse leitor, só assim, a obra se completará tanto ao nível do racional, quanto ao nível mais fenomenológico, aquele das sensações suscitadas pela percepção ante o texto. Para Todorov a estrutura e a função da história fantástica abrigam o poder de persuasão sobrenatural da narrativa, enquanto para Lovecraft, não há dúvidas de que o talento do autor em preparar a história é fator determinante para a conexão entre leitor e texto.

A partir das proposições sobre o papel do leitor na efetivação do gênero, é tempo de definir o conto fantástico. A exposição de Todorov é suficientemente clara e coerente:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (TODOROV, 2008, p. 30)

O fantástico, portanto, caracteriza-se por uma certa fluidez entre as leis naturais e as sobrenaturais, posicionando-o, assim, no domínio que se encontra entre dois gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. Caso a narrativa rume a uma explicação para os acontecimentos baseada nas leis naturais, então o gênero se definirá como estranho. Por

outro lado, se a narrativa partir para a instituição de novas leis naturais que expliquem os fenômenos, então o que se terá será o gênero maravilhoso.

Definitivamente, o fantástico só ocorre quando as leis naturais são quebradas e não há, dentro do conjunto de leis conhecidas, uma explicação para esses fatos³. É daí que emerge o medo, o desconforto e o estranhamento a que Lovecraft refere-se.

O movimento Romântico-Gótico e a consolidação do vampiro literário

A internacionalização da literatura romântica também correspondeu a uma massificação da literatura na Europa e nos Estados Unidos. Não de toda ela, é óbvio; mas de um tipo específico de novelas e contos, um “subgênero” do Romantismo denominado Gótico, que animou para todo sempre as personagens vampirescas.

Os vampiros, da forma como são conhecidos hoje, são fruto desse movimento literário que levantava canetas e pincéis contra a estética clássica e que era o retrato de uma Europa sentimental e melancólica do século XVIII.

Se o Romantismo primava pelo macabro, pelo terrificante, pelo desordenado e pelo estranho (PRAZ, 1996), então o Gótico o complementa agregando a tristeza, a decadência, a angústia e o sombrio a essa atmosfera grotesca de morte e beleza.

Na pauta contra as referências clássicas e contra os costumes que perduravam na Europa, incluindo os religiosos, o Romantismo, e antes dele o Pré-Romantismo, definiram-se pelo conflito entre sentimento e razão, privilegiando sempre os valores coletivos e democráticos em vez da razão individual. Esse foi um movimento que rumou ao contrário das transformações que vinham sendo impostas pela urbanização e pela industrialização da sociedade. Tratava-se de manter uma visão melancólica e saudosista de um passado idealizado. Foi assim que o Romantismo aproximou-se da Idade Média.

Assim sendo, a melancolia e um certo comportamento decadente desaguavam em uma estética do belo-horrível, justamente em contraposição à estética clássica. Naquele

³ Todorov cita uma série de autores para corroborar sua definição. Dentre eles, as citações francesas são particularmente importantes para este trabalho:

“O fantástico [...] se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (CASTEX apud TODOROV, 2008. p. 32).

“A narrativa fantástica [...] gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (VAX apud TODOROV, 2008. p. 32).

“Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS apud TODOROV, 2008. p. 32).

momento, Grotesco e Sublime imiscuíam-se, prazer e dor deleitavam-se juntos em orgias e loucuras e, aquilo, que no Clássico era horrível e repugnante, decadente e triste, passou a suscitar um sentimento de regozijo, ante a beleza do flagelo e do decaído.

Dir-se-ia que pela boca de Fausto fala todo o romantismo. Essa cabeça de mulher condenada pelos olhos vítreos, essa horrível e fascinante Medusa, será objeto de amor tenebroso dos românticos e decadentes por todo o século. Para os românticos, a beleza recebe realce mesmo daquelas coisas que parecem contradizê-la: coisas horrendas; é beleza tanto mais apreciada quanto mais triste e dolente. (PRAZ, 1996, p.45)

Datado de 1764, com a obra *O Castelo de Otranto*, o romance Gótico caracterizou-se por ser uma literatura feita por intelectuais para o deleite das massas. Independente de ter sido um movimento genuíno ou fabricado, o Gótico extrapolou qualquer expectativa de sucesso, tornando-se um estilo voltado, desde o começo, para o entretenimento. Essa vocação do Gótico para a recreação confirma-se ainda hoje nos materiais derivados do gênero.

O Gótico é a literatura dos castelos antigos e da Europa Medieval; é também o estilo da atmosfera sombria, da decadência, dos fantasmas e aparições. Encontra-se ainda nessa literatura, o mistério e a tendência inquestionável ao horror sobrenatural. Efetivamente, essa era a combinação perfeita para um público semiculto que carecia de ferramentas para a distração. Não há como ignorar a presença da religião como elemento de horror nas novelas góticas, especialmente os rituais e símbolos católicos, as catedrais e os eclesiásticos.

É óbvio que o vampirismo não é novidade dos movimentos em questão, afinal, seres sugadores de sangue e de energia vital estão presentes em todas as culturas, incluindo as milenares mitologias orientais. Mesmo o Duplo ou espectros que refletem o Outro não são novidades, mas na literatura, os alemães dominaram o tema do Duplo com tal maestria, como poucas vezes pôde ser testemunhado como na obra *Fausto*, de Goethe. De certa maneira vampiros e Duplos são parentes próximos e cabe alocá-los no mesmo grupo temático.

O vampiro pré-literário de meados do século XVIII era um ser repugnante, que dificilmente seria convidado para um jantar ou roda social: unhas compridas, barba malfeita, boca e olho esquerdo abertos, rosto vermelho e inchado, envolto em sua mortalha. (ARGEL, NETO, 2008, p.21)

Somente a partir de uma mutação influenciada pelo movimento Romântico gótico é que o vampiro evoluiu até a criatura que se assemelha a um homem, com apelos sensuais e aristocráticos. Essa é, de fato, uma figura oriunda das manifestações literárias que, inspiradas pela imagem de Lord Byron e imbuídas da permutabilidade do tema (PROPP, 2006), promoveram o horrendo vampiro folclórico ao patamar da figura bela e decadente, e, portanto, atraente e misteriosa, aos moldes dos ideais de então.

A personagem Drácula é fruto desse ciclo de permutabilidades e configura-se figura inerente a um sopro final de produções no estilo, denominado gótico tardio, que batia à porta do século XX. Escrito pelo irlandês Bram Stoker em 1897 e reeditado em versão resumida em 1901 (versão essa que circula atualmente), o romance *Drácula* não só foi um dos principais agentes consolidadores da imagem do vampiro na cultura popular do século XX através do cinema, da TV e da literatura, como, também, configura-se, ainda hoje, um relevante produto literário, permanecendo em ininterrupta publicação desde seu lançamento. Sua estrutura não só reflete, mas também, é refletida em centenas de outras obras fantásticas sobrenaturais. Exatamente por isso, não é exagerado assumir que estudando seu aporte estrutural está-se postulando o conhecimento mais profundo das demais obras do gênero.

O percurso gerativo de sentido: a estrutura profunda de *Drácula* de Bram Stoker

O percurso gerativo de sentido diz respeito a múltiplos níveis do texto, cada um deles composto por elementos sintáticos e semânticos que se organizam desde a estrutura profunda até a camada mais aparente do discurso propriamente dito, de onde emerge todo o sentido captado no contato com o texto.

O conhecimento das camadas subsequentes de um texto, a saber: o profundo (estrutural), o narrativo (enunciativo) e o discursivo (temático e figurativo); permite compreender os recursos que corroboram com a significação do discurso narrativo.

Em qualquer classe de texto, porém especialmente no narrativo, existem vários níveis de percepção de sentido que vão desde o mais concreto, apreendido através do discurso, até o mais abstrato, advindo da estrutura submersa do texto e que, portanto, necessita de uma análise mais atenta para que seja percebido (FIORIN, 2011).

Mesmo encoberta pelas figuras discursivas, a estrutura profunda da narrativa sustenta uma tal organização, a partir da qual os significados impactam o leitor, ocasionando a fenomenologia perceptiva e interpretativa do texto. Textos mais profundamente bem organizados ampliam as possibilidades de significação.

No nível mais abstrato, o sentido de um texto é estruturado sob as reges de um eixo semântico, de caráter eminentemente opositivo. Os termos contrários relacionam-se entre si através da reciprocidade, de forma que todo eixo dos contrários pressupõe o eixo dos subcontrários que, através das operações que dão movimento ao texto (asserção e negação), alternam-se em presença, significado e relevância no nível narrativo.

Os eixos semânticos, bem como a sintaxe do nível profundo do texto, representam o início do percurso gerativo de sentido, afinal, é dessa estrutura que os níveis narrativos e discursivos irão se organizar.

O principal instrumento de reconhecimento e análise das oposições que, eventualmente, compõem um texto é o quadrado semiótico:

Compreende-se por quadrado semiótico a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer. A estrutura elementar da significação, quando definida – num primeiro momento – como uma relação entre ao menos dois termos, repousa apenas sobre uma distinção de oposição que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem: ela é portanto, suficiente para construir um paradigma composto de n termos, mas não permite por isso mesmo, distinguir, no interior desse paradigma, categorias semânticas baseadas na isotopia (o parentesco) dos traços distintivos que nele podem ser reconhecidos. (GREIMÁS, COURTÈS, 2012, p.400)

Portanto, o quadrado semiótico é um conceito que se volta para o texto com um olhar puramente estrutural e possui um caráter incontestavelmente binário, mesmo quando se ocupa de mais de uma relação paradigmática.

Não cabe ao quadrado semiótico especulações sobre a natureza das relações, nem, ao menos, observações sobre o parentesco dos termos, sendo assim, ele torna-se ferramenta pragmática e valiosa no desvelamento da articulação lógica da narrativa.

Dessa forma, os termos categoriais de primeira geração categoriais, que compõem o eixo semântico do quadrado, são de natureza estritamente lógica e deve ser extraída das nuances significativas do texto.

Em *Drácula*, é possível encontrar três grandes eixos semânticos para a primeira geração de termos, ao redor dos quais não só toda a narrativa é estruturada, como também a partir da qual as personagens são concebidas, além de terem suas performances estabelecidas. Associa-se essa geração de termos às Isotopias Semânticas (GREIMÁS, COURTÉS, 1012, p.276), que em primeira instância possibilitam uma leitura uniforme do discurso, diminuindo suas ambiguidades. A partir dos eixos semânticos destacados, configuram-se os quadrados semióticos.

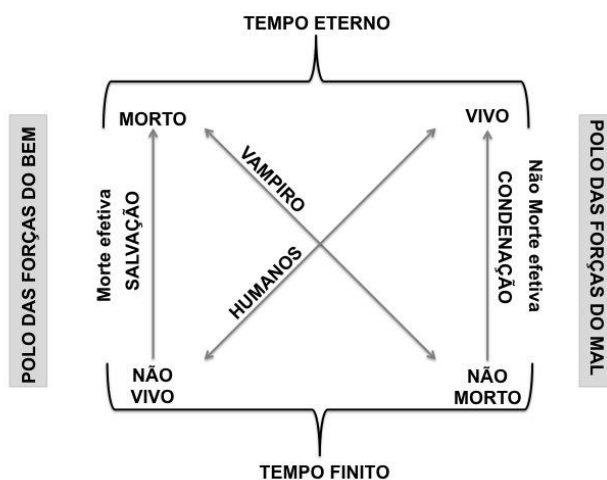
Primeira Geração de Termos Categorias e as Isotopias Semânticas

Morto/Vivo – Essência do vampiro – **Isotopia:** condição das personagens

Corpo/Alma – Essência do humano – **Isotopia:** natureza das personagens

Noite/Dia – Alternância entre vampiro e humano – **Isotopia:** concretização das personagens

Quadrado Semiótico 1 - MORTO/VIVO – Essência do Vampiro



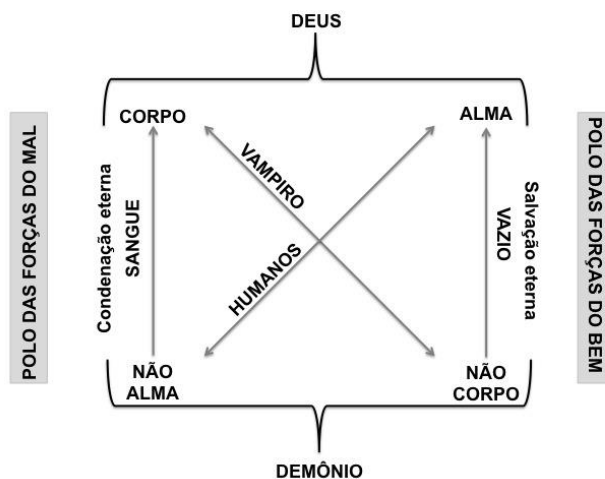
O eixo semântico de primeira geração Morto/Vivo é o que constitui a essência sobrenatural da personagem título, bem como a principal intersticialidade que a caracteriza como objeto de horror genuíno. É também esse o eixo repulsivo aos humanos, já que toda a luta que se desenrola no nível da narrativa é para que a Eternidade não recaia sobre eles, na medida que a inocuidade da passagem do tempo é característica fundamental dos seres vampirescos, ou seja, dos Mortos-Vivos.

A asserção no eixo dos subcontrários Não-morto/não-vivo constitui a circunstância indefinida e atipicamente terrível, na qual os humanos encontram-se ao longo de toda a narrativa, visto que, ao se verem compelidos a combater a força sobrenatural de Drácula, encontram-se em uma situação de Não-Vida, na qual nada mais interessa a não ser livrar-se da condição de Não-morte, em uma luta contra o Tempo finito.

Os humanos são constituídos pela negação do termo eufórico Vivo ou seja, são vivos que não vivem além da luta contra a Não-morte, enquanto Drácula (o vampiro) está alicerçado na negação do termo disfórico Não-morte, que simboliza sua condição de Morto/Não-morto.

Os polos do bem e do mal, que mais adiante serão apresentados, manifestam-se no nível narrativo e são determinados pelas situações de Condenação e de Salvação instituídas pela contrariedade Não-vivo (situação atual dos homens) Morto (situação desejada pelos humanos) e, do outro lado, Não-morto (condição essencial de Drácula) e Vivo (condição desejada por Drácula).

Quadrado Semiótico 2 - Corpo/Alma – Essência do Humano



O eixo semântico de primeira geração Corpo/Alma fundamenta a digressão que estabelece a temática vampiresca. Ao mesmo tempo, ele é a constituição primordial do polo dos humanos, onde o sintagma Corpo/Alma é o que mantém a conjunção com Deus, entretanto, no nível narrativo, esse é o fator determinante à condição de humanidade das personagens.

Em uma interpretação mais ampla, é possível compreender que o eixo de primeira geração é também representativo do desejo de Drácula, já que, em algum momento do passado, pressuposto na narrativa, essa já tenha sido sua própria constituição, antes de passar a figurar no eixo dos subcontrários.

Com relação ao eixo dos subcontrários, a operação de asserção delimita a conjunção com o Demônio, representado pela situação oposta a dos humanos, onde o sintagma Não-alma/Não-corpo diz respeito ao verdadeiro estado existencial do vampiro: uma existência que se apoia em uma inexistência material.

Na lógica sugerida pelo quadrado semiótico, os humanos são constituídos pela negação entre os termos Alma/Não-Alma, isto é, por uma associação com a salvação de Deus em oposição à condenação imposta pelo Demônio.

Nesse caso, a Condenação eterna emerge da contrariedade Não-alma/Corpo, que suscita a necessidade do Sangue como fonte de energia, hábito inerente ao vampiro. A Salvação está atrelada à complementariedade entre Não-corpo/Alma, condição materializada pela morte efetiva do ser humano.

Quadrado Semiótico 3 - NOITE/DIA – Alternância entre Vampiro e Humano



O eixo semântico de primeira geração Noite/Dia diz respeito aos períodos em que as competências das personagens e, de certa forma, a própria natureza de cada uma delas concretizam-se. A transição entre Noite e Dia representa a condição de Naturalidade, enquanto a não transição entre os períodos remete à Sobrenaturalidade, possível somente em um simulacro de vida existente em Drácula.

Consequentemente, cada polo de personagens possui um período de concretização, isto é, um período no qual suas capacidades ampliam-se, de tal forma que eles permanecem aptos a caminhar em direção a conjunções narrativas. O período contrário é sempre um período de neutralidade, de modo que a face contrária ao período natural sempre resulta em Medo para ambos os lados.

Assim, o Dia — o período natural para os humanos — não tem como seu termo contrário a Noite, mas sim o Não-dia. Da complementariedade Não-dia/Noite, surge o sentimento de Medo para os humanos, visto que esse é somente um período de espera para outro Dia.

Para Drácula, o Não-noite é o período em que ele permanece mais vulnerável, dando vazão a um tipo de sentimento que se assemelha ao Medo nos humanos.

A nomenclatura recorrente e os polos narrativos

A temática vampiresca possui uma série de termos que constitui uma nomenclatura recorrente, com aplicação e sentido definidos.

Em um primeiro momento, pode recair sobre a análise dos lexemas isolados (ou palavras, em termos mais estrito), uma crítica relativa ao fato de cada um deles só significar no plano da expressão, em função do todo do enunciado. “[...] o lexema enquanto signo possui um formante que o delimita no plano da expressão, o conteúdo do lexema não é autônomo, porque o enunciado constitui um todo de significação [...]” (GREIMÁS, COURTÈS, 2012, p.283).

Entretanto, não há como ignorar a importância das relações integrativas (BARTHES, 2011), que consideram que toda unidade de significação, por menor que ela seja, deve ser considerada como uma parte contundente na construção do significado no nível superior. O conceito de Barthes torna-se ainda mais adequado à proposta dos lexemas quando se pensa que cada um desses termos possui uma rede semântica inerente à história que, efetivamente, influencia o enunciado nos quais se encontra. Ainda, para Barthes, é necessária uma integração entre os níveis, para uma análise estrutural do discurso.

Os lexemas que compõem a nomenclatura recorrente são: Alma - Princípio espiritual do homem concebido como separável do corpo e imortal -; Caixão - Caixão de defunto, féretro, ataúde, esquife, urna funerária -; Corpo - A substância física ou a estrutura de cada

homem ou animal -; Cruz - Símbolo da redenção para os cristãos -; Demônio - Personificação do Mal; Diabo -; Deus - Princípio supremo da explicação da existência, da ordem e da razão universais, e garantia dos valores morais -; Dia - Tempo em que a Terra está clara, ou intervalo entre uma noite e Outra -; Eternidade – Imortalidade -; Maldição (Condenação) - Desgraça, infortúnio, calamidade -; Morte - Ato de morrer; o fim da vida animal ou vegetal -; Noite - Espaço de tempo em que o Sol está abaixo da linha do horizonte -; Pescoço - A parte do corpo que liga a cabeça ao tronco -; Salvação - Ato ou efeito de salvar(se) ou de remir -; Sangue - Líquido que transita pelo coração, artérias, capilares e veias, constituído de plasma e células e que tem, entre outras funções, a de distribuir, pelas células do organismo, oxigênio e substâncias nutritivas -; Sono - Estado de repouso normal e periódico, que no homem e nos animais superiores se caracteriza pela supressão de atividade perceptiva e motora voluntária -; Tempo - A sucessão dos anos, dos dias, das horas, etc., que envolve, para o homem, a noção de presente, passado e futuro: o curso do tempo -; Vampiro - Entidade lendária que, segundo superstição popular, sai das sepulturas à noite para sugar o sangue dos vivos. Vazio - Que não contém nada ou só contém ar -; Vida - Estado dos organismos que se mantém nessa condição do nascimento até a morte.

No próximo nível do percurso gerativo de sentido, os lexemas que se configuram na nomenclatura recorrente do tema vampiresco serão alocados em campos contextuais, constituídos para sistematizar o significado de cada um deles, que emerge de suas associações no nível da narrativa.

Vale aqui afirmar que, ao incluir a *função* como um dos termos da análise, se está aproximando do conceito de Vladimir Propp que, buscando uma morfologia dos contos maravilhosos, apresenta uma estrutura plausível de ser detectada, independente de sua manifestação no nível narrativo.

Dessa maneira, a segunda camada do percurso gerativo de sentido é composta pelos componentes sintáticos e semânticos do nível narrativo, também denominado estrutura de superfície, em que os enunciados se sucedem, promovendo transformações que se revelam na superfície do conteúdo.

O termo narrativa é utilizado para designar o discurso narrativo de caráter figurativo (que comporta personagens que realizam ações). Como se trata aí do esquema narrativo (ou de qualquer de seus segmentos) já

colocado em discurso e, por isso, inscrito em coordenadas espaçotemporais, alguns semioticistas definem narrativa – na esteira de V. Propp – como uma sucessão temporal de funções (no sentido de ações).”(GREIMAS, COURTÈS, 2012, p.327)

Não há aqui a intenção de explorar todas as possibilidades analíticas da narrativa, ao contrário, o que se pretende é associar a estrutura profunda dos paradigmas semânticos às manifestações ocorridas no nível narrativo de *Drácula*, de Bram Stoker. A proposta é tão somente fornecer subsídios para um estudo do discurso de tal forma que seu sentido seja compreendido a partir de bases mais empiricamente estabelecidas, podendo ser extrapolado para a classificação de outras narrativas do mesmo tema e, também, para a observação da transposição cinematográfica.

No âmbito analítico, a ideia é que todos os lexemas ou unidades de significação sejam distribuídos pelos campos opositivos, cada um deles organizado em oposição direta ao outro, constituindo dois polos que açambarcaram termos opositivos da nomenclatura recorrente e que, por isso, representam o resultado das operações nos eixos semânticos que fazem a narrativa fluir de uma estrutura pura para uma figurativização enunciativa.

Nessa direção, os polos em questão são nomeados Polo das Forças do Mal e Polo das Forças do Bem, caracterizando não somente uma categoria semântica, como, também, possibilitando uma intersecção inicial da estrutura com o sentido da narrativa. Ambos os polos encontram-se previamente representados no quadrado semiótico.

O agrupamento esquemático em campos opositivos desempenhará o papel de berço para os lexemas que compõem a nomenclatura recorrente, dividindo-os ao mesmo tempo em que os posiciona em um dos polos propostos. Com esse processo, um universo extenso de termos trabalhados isoladamente na narrativa será transformado em dois grandes grupos de termos que, apesar de significarem cada um por si, também são capazes de relacionar-se, atribuindo significado ao grupo no qual são referidos no nível discursivo.

Inexoravelmente, os contos de horror, por sua natureza fantástica, envolvem algum tipo de força maléfica e nefasta, de origem sobrenatural ou de difícil compreensão, que deve ser combatida a todo custo.

Em *Drácula*, de Bram Stoker, o mote central da trama é semelhante aos dos demais contos e romances coirmãos. De fato, há, na estrutura profunda de sua narrativa, a clássica antítese entre o bem e o mal, mesmo que de seu alicerce fantástico surjam questões puramente realistas e em sintonia com as agonias da espécie humana.

Campo Contextual – Polo das Forças do Mal

A ideia de que a nomenclatura recorrente do tema traça uma linha pela qual perpassa o conteúdo da trama revela que *Drácula*, de Bram Stoker, é uma história que aborda em seu eixo central a questão da morte e, conseqüentemente, da vida, dentre outros conceitos que permeiam o assunto, tais como o tempo e o espírito.

Não é difícil encontrar narrativas fantásticas que envolvam o tema da morte e seus correlatos, mas, em *Drácula*, as forças determinantes para o desenrolar da trama estão amarradas a conceitos realistas, ou seja, muito mais de domínio humano e terreno do que propriamente sobrenatural.

Drácula é um morto-vivo, com mais de quatrocentos anos. Portanto, é um ser que conseguiu burlar a morte e obteve de sua longa experiência como ser vivente, um vasto conhecimento sobre a sociedade humana, seus hábitos e costumes.

Apesar de seus poderes sobrenaturais e de sua força inimaginável, Drácula é um ser que, além de ter a forma humana, pensa e age sob os mesmos critérios que seus inimigos, apresentando-se, quase sempre, como um paradigma da conduta do homem. Importante notar que o que mais lhe interessa em sua empreitada secular é, justamente, a essência alquímica da vida humana: o sangue que sustenta o corpo vazio. De fato, Drácula é um ex-humano. Um Conde, um antigo guerreiro, que, apesar dos pesares, consegue manter seu porte aristocrata e a elegância típica das sociedades oitocentistas.

Uma busca rápida sobre a história de Drácula pode facilmente resultar em informações sobre a origem do Conde, afinal, sua terra natal (certamente, aquela na qual o homem, um dia, veio à vida, assim como todos os outros humanos) é a Transilvânia. Uma terra distante e desconhecida, mas que consta do mapa da considerada “estranha” Europa oriental. É lá, nessa terra longínqua, que o Conde se autodenomina um burgo, um senhor para a gente nativa da região, aos moldes da tradicional sociedade europeia.

Não obstante sua origem distante, porém conhecida, Drácula mantém alguns traços de humanidade ao morar em um castelo que, apesar de mal conservado pelo tempo, possui a estrutura de um verdadeiro lar, com aquecimento por lareiras, iluminação a velas, aposentos para descanso e sala para refeições. Mesmo que o excêntrico Conde mantenha hábitos não convencionais ou, até mesmo, asquerosos, todos eles são uma espécie de

antítese dos hábitos humanos como, por exemplo, não jantar, não beber vinho, não dormir, não amar, entre outros.

Por ser um morto-vivo, Drácula não é capaz de morrer definitivamente. Exatamente por isso, ele é o legítimo representante da morte no contexto narrativo. Para deixar de existir, ele deve ser atacado por um alguém de forma bem específica. No instinto de conservar sua existência, assim como todo e qualquer vampiro, Drácula precisa beber sangue, tanto melhor que seja humano. É possível pensar, então, que, afora o fato desagradável de beber sangue, nada melhor do que permanecer vivo, afinal esse é, aparentemente, um legítimo anseio da espécie humana.

Sabendo que Drácula é uma criatura morta-viva, que tem o tempo como aliado e o sangue como fonte de existência, e que, exceto pela sua origem e seu vasto conhecimento, seus preceitos são a antítese do homem moral e do homem social, é possível formular a questão sobre a maldição dessa criatura e seu relacionamento com as forças do mal.

Não há no romance de Bram Stoker a apresentação dos fatores que fizeram Drácula transformar-se em uma criatura do mal, que simplesmente não é capaz de deixar de existir. No entanto, pelos próprios traços comportamentais da personagem, é possível concluir que, em algum momento de sua história, ele rompeu com dogmas religiosos, pois os símbolos da fé cristã lhe causam repulsa, não sendo, simplesmente, ignorados por ele, o que seria mais plausível caso nunca tivesse tido relação com qualquer religião e seus símbolos.

Define-se, assim, a razão primordial da narrativa de *Drácula* e aquela que determina o principal argumento para o agrupamento em Campos Contextuais: a visão da incompatibilidade entre o bem e o mal. Carlos Alberto F. Nogueira (2002) discute a relevância dessa percepção maniqueísta para a construção do imaginário, bem como o papel fundamental da religião nesse contexto, no livro *O Diabo no Imaginário Cristão*:

A cristianização da cultura europeia traz consigo uma viragem decisiva para a história do imaginário. Mesmo se tendo em conta a presença de certas continuidades importantes, a mudança nos sistemas de representações mentais é evidente seja na natureza do mundo sobrenatural, seja nas relações do homem com seu corpo. Assistimos à construção de um sistema de conteúdos simbólicos onde se articulam de maneira eficaz a realidade e o imaginado, o mundo dos vivos e o além-tumba, intermediados por um universo invisível de seres sobrenaturais, que de uma maneira ferozmente maniqueísta, empenham-se num

combate sem tréguas que só terminará com o Armageddon: a luta datada da própria Criação, entre o Bem e o Mal. Combate que transborda da esfera do sagrado para pautar condutas e comportamentos cotidianos, servindo de explicação para a realidade e as desventuras vividas, para explicar os impulsos incontroláveis da carne, e para ensinar à boa coletividade, ao ‘rebanho dos fieis’ onde se encontram Satã e seus agentes. (NOGUEIRA, 2002, p.11)

Por ter, então, Burlado as leis divinas e não estar disposto a se sacrificar pela espécie, Drácula é uma criatura condenada às trevas, à escuridão e, por isso, o período natural de Drácula é a noite. Mesmo estando condenado à eternidade, permanecendo em um hiato entre a verdadeira vida e a verdadeira morte, Drácula representa a condição do morto, exatamente por isso seu habitat é o caixão de onde levanta todas as noites e para onde volta antes de cada novo amanhecer.

Tal qual representado no quadrado semiótico, Drácula sente medo durante o dia, ou seja, ao longo do período que não lhe é natural. Apesar de ele conseguir movimentar-se durante o dia, nesse período, suas forças esvaem-se rapidamente. Drácula aproveita para agir furtivamente sob a luz do sol, utilizando os serviços das personagens viabilizadoras.

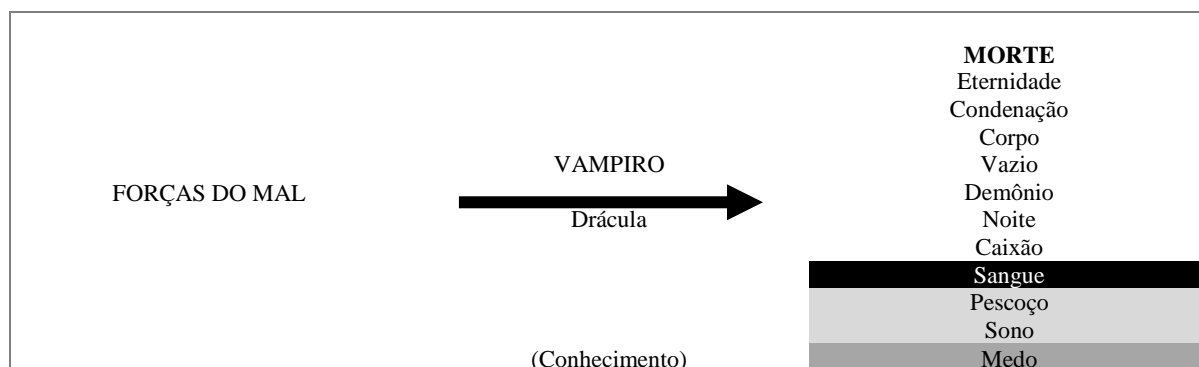
Por último, o pescoço e o sono são a porta de entrada do vampiro para o corpo humano, é no intermeio da realidade e do sonho, que acontece durante o sono, que o vampiro hipnotiza suas vítimas até conseguir sugar o precioso e vital sangue, através da clássica mordida no pescoço.

Com a compreensão de alguns traços determinantes da personagem Drácula, fica mais clara a organização das palavras que compõem a nomenclatura recorrente do tema vampiresco nos distintos campos contextuais e como elas relacionam-se com a característica principal desse polo: a chamada força do mal. São quatro os pontos que pautam essa divisão:

- A. Os termos foram citados no livro mais vezes em relação à personagem Drácula;
- B. Os termos aproximam-se melhor do significado de vampiro/Drácula na narrativa;
- C. Os termos são paradoxais em relação aos termos do polo distinto;

A coletividade desses termos contribui para a compreensão do sentido da personagem na narrativa e de seu percurso narrativo.

Campo Contextual - Polo das Forças do Mal



Campo Contextual – Polo das Forças do Bem

No polo oposto da trama, estão as forças do bem, praticadas pelos humanos que, no romance *Drácula*, de Bram Stoker, estão mais fortemente representados pela moça corajosa e inteligente, Mina Harker, pelo respeitado e experiente Dr. Abraham Van Helsing.

Em segundo plano, encontram-se o médico especialista em mente humana Dr. John Seward e o marido corajoso e devoto Jonathan Harker, acompanhados pelos valorosos e úteis amigos Quincey P. Morris e Arthur Holmwood; o primeiro, um legítimo representante do povo americano, e o segundo, um novo membro da aristocracia londrina.

A luta contra o poderoso Drácula parece ser muito mais do que impossível para todos eles. O sentimento que os une é o de um fardo a que todos se sentem misteriosamente compelidos a carregar e do qual não se livrarão enquanto não estiverem todos salvos.

A despeito das limitações naturais de um ser humano comum, principalmente no que diz respeito aos aspectos físicos, diversos atributos contribuem para a força e a competitividade dos humanos na batalha contra o sobrenatural. O principal deles é a união, que faz com que todos se ajudem mutuamente, somando os potenciais individuais.

Dessa forma, a fidelidade de cada um aos outros membros do grupo é potencializada pelo vasto conhecimento científico de alguns, pela inteligência e coragem de todos, pela fé que permeia os indivíduos e com a vontade real de salvação mútua, o que acaba se traduzindo em fortes laços de amor e respeito entre todos do grupo.

Basicamente, os movimentos narrativos desenrolados no polo dos humanos funcionam como uma antinomia dos movimentos estabelecidos para a personagem

Drácula. A principal delas está ligada ao fato de que, enquanto Drácula é um morto-vivo que luta pela sua existência, num simulacro de vida na esfera da morte, os humanos lutam para defender a vida, da qual são os legítimos representantes. A luta não é propriamente contra a morte, mas a favor da salvação da alma. Assim, a busca dos humanos está voltada para a eternidade do espírito em oposição à eternidade do corpo a que Drácula está atrelado. Nota-se que os humanos estão em forte subjunção com Deus e a fé cristã, de forma que a Cruz, símbolo máximo do cristianismo, é também um forte elemento de combate ao vampiro.

A percepção de que a alma deve ser salva acima de todas as coisas corrobora com a forte religiosidade dos humanos. Mesmo com o vasto conhecimento científico de alguns membros do grupo, é nas forças ocultas, na crença em Deus e no apego aos símbolos religiosos que residem as esperanças dos homens, revelando-se, portanto, mais um oposto em relação às particularidades de Drácula que, via de regra, esforça-se para sobrepujar esse tipo de crença.

Outro fator determinante é o tempo. Enquanto para Drácula o tempo é um fenômeno que passa ao largo de sua atuação, para os humanos a passagem do tempo é muito mais do que uma ampulheta agonizante, ele é o marco que determina o triunfo ou a morte de todos eles, bem como é a partir da passagem do tempo que as decisões são tomadas e as ações executadas. É contra o tempo que os humanos mais lutam, por ser ele o evento mais doloroso à medida que ele dita a iminência da morte.

Há também um aspecto interessante que demarca muito bem a posição de cada uma das distintas tipologias de personagem na narrativa. Alguns dos principais percalços enfrentados pelo grupo na luta contra as forças sobrenaturais de Drácula residem, justamente, nas limitações humanas relacionadas ao corpo e suas necessidades fisiológicas, principalmente, comer e dormir. Há também a questão da sanidade mental que permanece constantemente testada pela exaustão e pela natureza dos fatos a que estão submetidos. É curioso notar como Drácula aproveita-se dessas limitações e avança no campo dos humanos pela porta de entrada de suas fraquezas.

Na necessidade de repouso é que reside um dos maiores medos dos humanos: o sono, pois ele é a porta de entrada do vampiro, o momento em que Drácula aproveita-se e ataca o pescoço de suas vítimas, para roubar-lhes o sangue. Consequentemente, o dia torna-se o

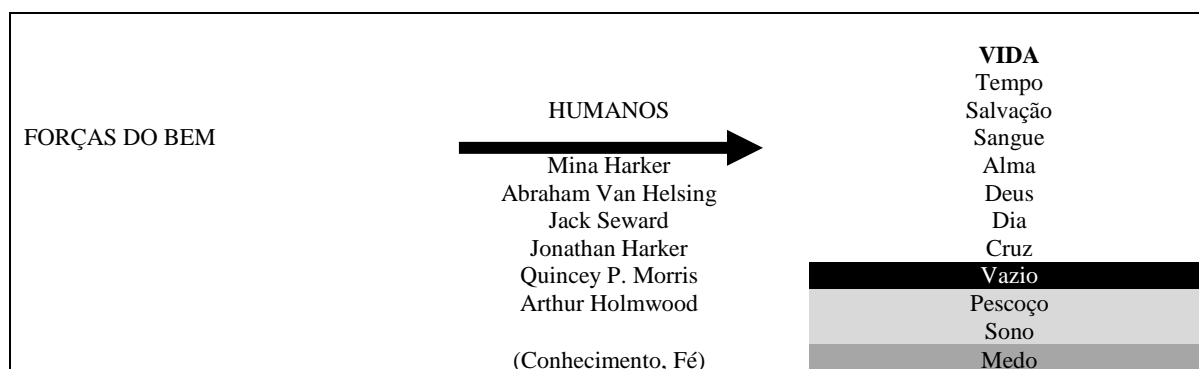
período mais confortável para os humanos, pois, à luz do sol, eles conseguem se manter alertas.

A relação que os polos da narrativa mantêm com o sangue é altamente conjuntiva: quando Drácula entra em contato com o sangue humano, eles experimentam o vazio que faz o corpo desfalecer, enquanto Drácula, igualmente, preenche o vazio de seu corpo morto, mantendo, assim, seu simulacro de vida.

Sendo, portanto, o polo das forças do bem delimitados por critérios inerentes à condição humana e à passagem do tempo, é possível afirmar que a organização das palavras nesse campo contextual estará relacionada, basicamente, a esse contexto, seguindo quatro pontos que pautam essa divisão:

- A. Os termos foram citados no livro mais vezes em relação à atuação das personagens que compõem o grupo de humanos;
- B. Os termos refletem as aspirações, as dúvidas e os perigos aos quais o grupo está submetido;
- C. Os termos são paradoxais em relação aos termos do polo distinto;
- D. A coletividade desses termos contribui para a compreensão do sentido das personagens na narrativa e de seu percurso narrativo.

Campo Contextual - Polo das Forças do Bem



Algumas considerações sobre os campos contextuais

Observando os dois campos já constituídos, é possível reparar que alguns termos se repetem nos campos contextuais, no entanto, no nível discursivo, eles assumem sentidos distintos e opostos, dependendo do polo em que aparecem alocados.

Nota-se que a simples disposição estruturada das palavras que delimitam o tema dentro do campo contextual proposto é capaz de atribuir um sentido, por mais superficial que possa parecer, a todo o cenário tanto no que diz respeito ao denominador do campo, quanto à sua personagem representativa, terminando com noção da função a qual a personagem está destinada.

Num primeiro momento esse método pode parecer redundante, ainda mais em se tratando de um roteiro tão conhecido quanto o de Drácula, mas no curso da história da personagem e de sua trama primordial nas transmutações midiáticas, contos e produtos audiovisuais, por vezes mais obscuros ou menos conhecidos, revelam a utilidade dos campos contextuais, por serem de grande valia para compreensão instintiva do contexto narrativo.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos da Análise do Discurso*. 15 ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- GREIMAS, A.J. COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- LOVECRAFT, H.P. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- NOGUEIRA, Carlos Alberto F. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru: EDUSC, 2002.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da Obra Literária*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- _____. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- STOKER, Bram. *Drácula*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.