



DA INGLATERRA À TRANSILVÂNIA: O PERCURSO ESPACIAL GÓTICO EM *DRACULA*, DE BRAM STOKER

FROM ENGLAND TO TRANSYLVANIA: THE GOTHIC SPATIAL ROUTE
IN BRAM STOKER'S *DRACULA*

Nivaldo Fávero Neto*
Oziris Borges Filho

2

Resumo: O romance de Bram Stoker (1847-1912) instaurou a imagem do vampiro na cultura popular como ícone da vilania gótica. E foi na sombria Transilvânia que o vilão vampiro encontrou seu *locus amoenus*. A terra sacrossanta do vampiro faz-se notável à imaginação leitora por meio da narração de Jonathan Harker, um típico cidadão inglês vitoriano. Assim, pensar em *Dracula* (1897), como um romance representativo do *fin de siècle* inglês é fundamental para o norteio da ideia vigente no presente trabalho, que analisa o percurso espacial da Inglaterra à Transilvânia, sob as implicações que o modo gótico traz para o texto literário.

Palavras-chave: Gótico; Espaço; Era Vitoriana; Vampiro.

Abstract: Bram Stoker's (1847-1912) novel established the vampire in popular culture as the icon of the Gothic villainy. And it was in the gloomy Transylvania, that the vampire met his *locus amoenus*. The sacred vampire land is remarkable to the imagination of the reader through the narration of Jonathan Harker, a typical Victorian Englishman. To think of *Dracula* (1897), as a representative novel of the English *fin de siècle* is essential to the idea prevailing in the present paper; which analyses the spatial route from England to Transylvania, under the implications that the gothic mode brings up to the literary text.

Keywords: Gothic; Space; Victorian Era; Vampire.

* Fundação Educacional de Ituverava (FFCL - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras/ Colégio Connex)

** Professor Dr. do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem UFG – RC. Contato: oziris@oziris.pro.br

INTRODUÇÃO

A imagem do vampiro deixou as trevas do esquecimento para novamente fazer parte do imaginário popular. Essa figura errante adentra os tempos contemporâneos fortemente influenciada pelas sagas lítero-cinematográficas, que de forma brilhante resgataram esse mito causador de espanto e fascínio e o trouxeram para mais próximo. A personagem vampiresca teve com *Dracula* (1897), de Bram Stoker (1847-1912), seu amadurecimento enquanto personagem ficcional configurada sob a óptica da vilania gótica, e que, segundo Fred Botting (2006, p.145), tendo como principal personagem o “vampiro macho”, reafirmaria e imortalizaria esse legado do vilão gótico.

Dessa forma, Stoker teceu as condições literárias perfeitas – eixos formal e temático - para a existência do seu predador sanguinário. Estabelecido na remota e misteriosa Transilvânia, o eterno vilão vampiro, a mácula na descendência dos filhos de Adão, detentor de poderes sobrenaturais que perpassam a lógica racional humana, lança suas trevas em canto da região, criando uma atmosfera tétrica, uma realidade que se instaura na contramão dos padrões ocidentais inicialmente representados pelo jovem advogado inglês, Jonathan Harker, que é futuramente advertido pelo próprio Conde nessas palavras: *We are in Transylvania, and Transylvania is not England. Our ways are not your ways, and there shall be to you many strange things*¹ (Stoker, 2003 p. 34).

Esse espaço “entre-mundos”, situado paralelamente ao limbo de vida e morte vampírico se faz notável aos olhos e imaginação leitora, pois é capaz de transgredir a mera função de um pormenor literário para se instaurar como veículo transmissor do elemento motriz da ficção gótica, o medo. Dessa forma, em nosso entendimento, a grande força articuladora do modo fantástico em *Dracula* emana não somente do caráter sombrio da personagem do Conde, mas também, vindo da construção de uma categoria espacial calcada na dialética do grotesco e do demoníaco.

¹ Nós estamos na Transilvânia, e a Transilvânia não é a Inglaterra. Nossos costumes são diferentes, e deverão ser pra você, coisas de estranho tom. (tradução nossa)

Com isso, a própria categoria do espaço se desloca dinamicamente da margem para o centro, deixando de ser simplesmente entendida como o local onde ações ocorrem para se tornar parte do enredo. A respeito desse dinamismo que acomete a imagem poética, Bachelard (1989, p. 5) pondera:

A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio.

Por muito ofuscada pelas análises de categorias temporais, o espaço, nas últimas décadas, tem sido revalorizado, pois, como coloca Dimas (1994, p. 5), essa categoria pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, como o foco narrativo, a personagem e o tempo. Sendo assim, apoiados nesse grau de importância e relevância que o espaço literário adquire, partimos rumo a uma análise que visa entender o primeiro capítulo do romance de Bram Stoker já como uma prolepse espacial (Borges Filho, 2007 p.41), que através de marcas latentes do modo gótico literário, prenuncia toda a ação que virá a se desenrolar nos capítulos seguintes.

DA INGLATERRA VITORIANA À TRANSILVÂNIA

Sob o reinado da Rainha Vitória (1837-1901), a Inglaterra testemunhou um grande progresso e importantes acontecimentos no contexto social e político do século XIX. Esse mesmo período também foi espelho de uma Era que vivenciou as transformações e crises de seu fim, como o enfraquecimento da supremacia sobre as colônias, o declínio da prosperidade econômica, e a conseqüente debilidade da boa moral inglesa e dos ideais androcêntricos dominantes, como Andrew Smith aponta: (...) *fin de siècle was characterised by crises, (...) this notion of crisis was staged within the dominant masculinist culture, rather than that this culture was thrown into crisis by external threats to it*² (Smith, 2004, p. 01).

² (...) O fim do século foi caracterizado por crises, (...) essa noção de crise foi situada dentro da classe dominante masculina, que em vez disso, foi exposta a ameaças externas a ela. (tradução nossa)

E é nesse contexto de mudanças intensas que o romance de vertente gótica irá reaparecer, subvertendo a seu próprio modo, os êxtases do idealismo Romântico, dispondo sobre uma filosofia que remonta os mistérios entre o mundo natural e sobrenatural, religiosidade e maldade humana, transgressões sociais e, principalmente, a corrupção da mente e do espírito, tudo isso, de forma a transmitir não somente medo e pavor, mas também revelar o lado negro constituinte da essência humana. Punter & Byron (2004, p. 19) apontam que: *Gothic, therefore, is – like, of course, the study of any literary genre – not something that can be pursued in academic isolation; the study of the Gothic opens windows onto all manner of aspects of social and psychological life.*³

Dessa forma, notamos que autores representativos da década de 1890, como Oscar Wilde (1854-1900), Robert Luis Stevenson (1850-1894), H.G Wells (1866-1946), e Bram Stoker, absorveram todo o fatalismo e dissabor do fim do século, e através do gótico, como Vasconcelos (2002, p. 133) nos diz, deram voz ao medo do “bárbaro” e do “não-civilizado”. Nesse sentido, a evocação da imagem do vampiro na tessitura narrativa gótica de Stoker como um ser imbatível e imortal, oriundo de um país distante e que tem por objetivo perverter e ameaçar o que o cerca, representa o passado que vem “assombrar” o progresso já conquistado, invadir um espaço que tinha reconstruído o universo dos mitos e do oculto segundo as explicações embasadas no pensamento científico. Também por meio da organização estrutural do romance em cartas, diários, telegramas e notícias jornalísticas, Bram Stoker enaltece a questão do avanço tecnológico, o que cria um jogo antitético com os acontecimentos narrados e que, de acordo com o autor Fred Botting (1996, p. 9), produz o efeito ambivalente e excessivo que emana da ficção gótica.

Vemos então, que a personagem *Dracula* tiraniza os preceitos ponderados pelo homem Vitoriano, corrompe um sistema articulado em torno da moral socializante e reforçado pela ascensão do pensamento capitalista, científico e industrial.

O universo que envolve o vampiro de Stoker agrega características que remontam à tradição medieval romanesca e também abarca simultaneamente traços particulares ao período Vitoriano *fin de siècle*, que também de acordo com Botting (1996, p.

³ O estilo gótico, entretanto é - como, é claro, o estudo de qualquer gênero literário – não é um estudo que pode ser academicamente isolado; o estudo do gótico abre as janelas para todos os aspectos da vida social e psicológica. (tradução nossa)

149), funde a cientificidade e os valores moralizantes religiosos na perceptível ameaça demoníaca do Conde.

Como já mencionado anteriormente, o mito do vampiro vem desde os tempos ancestrais permeando a trajetória e imaginário do homem, remontando até o antigo mundo da Ásia, Egito e Europa Oriental. Intrínseco à sua cultura e tempo, os povos antigos encontraram na utilização desse mito a explicação para muitos problemas que assolavam a sociedade da época. A Idade Média, período marcado pelo flagelo da peste, foi responsável por uma grande propagação do mito vampiresco, o qual se acreditava manifestar em cadáveres marcados pelo deplorável *stigma* da doença.

De acordo com Simon Marsden⁴ (2011, p. 7), foi no começo do século XVIII, na região do Leste Europeu, que realmente a crença em tal lenda se propagou e se tornou motivo de grande histeria, ocasionando a constante profanação de corpos e túmulos daqueles que eram considerados vampiros. Essa região incluía a Romênia, Hungria, Sérvia, Rússia, Moldávia, Boêmia e Silésia, territórios que logo passariam a ser vistos pelo ocidente europeu como uma terra maldita, “land of darkness” e “abyss of the human soul”⁵. Dessa forma, não é de se espantar que as mais famosas referências vampirescas tais como, Vlad Tepes, o terrível príncipe guerreiro da Valáquia e a sádica condessa, Elizabeth Bathory, colaborem fortemente na construção da imagem do Leste Europeu pelos ocidentais como uma terra mística e encravada na superstição. E foi na Transilvânia, Romênia, que o mito do vampiro encontrou seu *locus amoenus*. Rodeada pelos nebulosos montes Cárpatos e pela mista cultura diretamente afetada por invasões territoriais, essa terra já presenciou a trágica realidade da batalha, é solo conquistado e defendido, regado por sangue de guerreiros leais e destemidos, é o espaço ideal para a existência da criatura quimérica idealizada por Stoker.

A *Dracula* atribui-se a primeira manifestação relacionada à dependência do lugar de origem, ao solo nativo, sendo este seu único lugar de repouso (Melton, 2008 p. 437). Quando o Conde viaja da Transilvânia para a Inglaterra, ele carrega consigo caixas contendo terra nativa e as distribui pelos lugares que ele virá a habitar, já em solo inglês. A partir dessa particularidade, fruto do processo imaginativo-criativo de Bram Stoker, motiva-se o pensamento de uma relação imanente entre o vampiro Stokeriano e o espaço por ele

⁴ Sir Simon Marsden é autor e um renomado fotógrafo inglês, mais conhecido pelas incomuns fotografias de casas e palácios mal-assombrados da Europa.

⁵ Terra de trevas e Abismo da alma humana. (tradução nossa)

transitado e habitado, sendo este último, responsável por exercer grande influência sobre a personagem, completando-o e criando uma relação de homologia, na qual um não se concebe sem a existência do outro. E é devido a essa característica que se sobressai com relação à personagem vampiro, e também ao modo literário que a obra se enquadra, que nasce em nós o interesse em uma análise aprofundada que contempla a injunção da personagem vampiro no espaço que habita.

O primeiro capítulo do romance epônimo de Bram Stoker evidencia o estranhamento da personagem Jonathan Harker frente à pátria misteriosa do Conde *Dracula*. A Transilvânia descrita, ainda que fictícia, foi pensada com base na realidade, verossimilhante a ponto de ser sensível à imaginação leitora, evocando assim, o clima de mistério e suspense, particulares à ficção gótica.

Acerca desse clima de mistério sorrateiro que envolve o espaço do vampiro, Simon Marsden (2011, p. 21) nos relata sua visita à real Transilvânia, a qual ele se refere como “Land of the Undead”⁶: “Before I travelled to Romania I was warned by a psychic against making the trip. When I asked him why, he said that it was not so much what might happen to me while I was there, but the evil I might bring back”⁷.

Percebemos então, que não estamos lidando com uma simples porção de terra disposta em uma remota região, mas estamos diante de um espaço fortemente encravado por superstições e crenças arcaicas, e que arraigadas no imaginário de uma diversa classe populacional forma um ambiente místico e retrógrado, que não presenciou o florescer de novos tempos, constituindo dessa forma, a localidade ideal para a existência do vampiro.

Imerso nesse contexto, o narrador Jonathan Harker, segue seu trajeto rumo ao encontro do Conde *Dracula*, que pretende adquirir propriedades na deslumbrante capital inglesa, Londres. Por meio da fiel manutenção de seus diários, uma estrutura textual de tom intimista e confessional, a personagem experiencia um sentimento tanto diferente e inusitado quando contempla a Transilvânia pela primeira vez. Logo de início, o mesmo nos relata que é ciente de que a região que ele está por adentrar é rodeada de um misticismo, de uma ancestralidade, como vemos:

⁶ Terra dos mortos-vivos. (tradução nossa)

⁷ Antes de viajar à Romênia, eu fui precavido por um vidente sobre a viagem. Quando eu perguntei o porquê, ele me respondeu que não era o que poderia me acontecer lá, mas o mal que eu poderia trazer comigo. (tradução nossa)

I read that every known superstition in the world is gathered into the horseshoe of the Carpathians, as if it were the centre of some sort of imaginative whirlpool; if so my stay may be very interesting⁸. (Mem., I must ask the Count all about them.) (Stoker, 2003, p. 8)

Vale a pena ressaltar que a racionalidade da personagem, mesmo percebendo a presença do elemento misterioso, se sobressai, pois ele atenta-se pelo lembrete ao Conde, implicando que tudo nesse mundo deve-se apoiar em uma explicação plausível ao entendimento humano. Os sonhos inquietantes que invadiram o subconsciente da personagem enquanto estava instalada no Hotel Royal em *Klausenburg* foram atribuídos ao exótico tempero de páprica do jantar, e ainda que houvesse um cão uivando à sua janela, a personagem insiste em tender-se para a explicação razoável do fato:

I did not sleep well, though my bed was comfortable enough, for I had all sorts of queer dreams. There was a dog howling all night under my window, which may have had something to do with it; or it may have been the paprika, for I had to drink up all the water in my carafe, and was still thirsty.⁹ (Stoker, 2003, p. 8)

Para nós, investigadores do espaço gótico, tal acontecimento é interpretado já como um prenúncio dos acontecimentos que estão por vir. Nada é por acaso quando se trata da instauração do clima de mistério na narrativa de vertente gótica, pois cada elemento se coaduna de forma a produzir o efeito do insólito, da personagem até o espaço, tudo se converge em um veículo transmissor do inesperado.

A viagem de Harker até seu destino final, o Castelo, é permeada de acontecimentos estranhos que, indiscutivelmente, sugerem o mal que o mesmo está por encontrar. Às vésperas do dia de São Jorge, que no calendário Ortodoxo acontece em cinco de Maio, o jovem advogado se prepara para deixar *Bistritz* rumo ao contratador de seus

⁸ *Eu li que todas as superstições conhecidas no mundo se reúnem aos pés dos Montes Cárpatos, como se este fosse o centro de algum tipo de turbilhão imaginativo. Então, suponho que minha estada deverá ser das mais interessantes. (Nota: preciso perguntar ao conde sobre isso). (tradução nossa)*

⁹ *Eu não dormi bem, embora a minha cama fosse confortável o suficiente, pois tive todos os tipos de sonhos estranhos. Durante a noite toda havia um cão uivando debaixo da minha janela, o que pode ter tido algo a ver com isso; ou pode ter sido a páprica, pois bebi toda a água da minha garrafa, e ainda fiquei com sede. (tradução nossa)*

serviços quando é surpreendido pela recomendação da dona do hotel, que num tom de desespero o adverte a não seguir viagem em tal dia. Segundo as crenças locais, na véspera do dia de São Jorge, à meia noite, o véu que divide o mundo real do sobrenatural é rompido e o mal se espalha noite adentro.

Com a ideia fixa em seu compromisso, o inglês insiste em seus planos, e então é mais uma vez surpreendido, quando a mesma mulher cai de joelhos e suplica-lhe a não ir. No fracasso da súplica, um rosário lhe é dado como forma de proteção, o qual, aceito com desdenho, é envolto em torno do pescoço. Fiel à Igreja Anglicana, Jonathan Harker rejeita tudo que remete a uma possível idolatria infundada, assim, vemos que seu ceticismo e resistência às histórias folclóricas e supersticiosas são reflexos religiosos e ideológicos de uma Inglaterra que enfrentava a angústia do fim de uma Era e experimentava a ansiedade desenfreada frente ao despontar de novos tempos.

Fascinado pela exuberância natural transilvaniana, o narrador também observa as marcas do sagrado que se fazem presente ao longo da estrada, nas cruzes e pequenas capelas, onde os camponeses se prostravam em devoção, sinais de tempos e valores outrora findados, como vemos:

Here and there was a peasant man or woman kneeling before a shrine, who did not even turn round as we approached, but seemed in the self-surrender of devotion to have neither eyes nor ears for the outer world. There were many things new to me¹⁰(Stoker, 2003, p. 16).

O contato com o país do outro e o (re) conhecimento de uma cultura diferente, é assombroso aos olhos do homem Vitoriano, que ao mesmo tempo se sente atraído e repellido por essa terra tão díspar em atributos. A respeito desse sentimento de assombro perante a beleza que simultaneamente atrai e repele, valemo-nos dos estudos de Edmund Burke (1729-1797), que propôs uma perspectiva teórica dos efeitos estéticos da beleza e da sublimidade, e que tendo na percepção do Sublime uma fonte inesgotável de emoções, aponta o desencadeamento do medo e o terror, dessa forma, vemos:

¹⁰ Por todo lado havia camponeses se ajoelhando perante uma capela, os quais nem mesmo se viravam quando nos aproximávamos, mas que pareciam se render à devoção de não ter nem olhos nem ouvidos para o mundo exterior. (tradução nossa)

The passion caused by the great and sublime in nature is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other¹¹ (Burke, 1990, p. 58).

Também a noite é significativa na concepção do espaço gótico. O crepúsculo, o lento e angustiante anoitecer na Transilvânia traz consigo a chegada do macabro que se faz manifesto na ausência de luminosidade e confunde os sentidos, impulsionando o efeito soturno que ronda a ficção gótica. Entrar nas trevas da noite é assumir uma direção rumo ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros. A escuridão implica o domínio do inconsciente. Comprova-se no verbete do dicionário de símbolos:

Night: Night is related to the passive principle, the feminine and the unconscious. Hesiod gave it the name of 'mother of the gods', for the Greeks believed that night and darkness preceded the creation of all things. [...] Within the tradition of symbology it has the same significance as death and the colour black¹². (Cirlot, J. E. A Dictionary of Symbols, 2001 p. 228).

Na penumbra da terra do Conde, os medos de Jonathan Harker ganham forma e começam a influenciar sua razão, que já abalada por tantos embates, não é a mesma. Chegando à Passagem de *Borgo*, a personagem observa que duas atmosferas parecem se colidir, um ar opressivo e trovejante toma conta do ambiente e é inevitável não partilhar dessa escuridão, já que a carruagem tinha entrado por entre suas trevas, como vemos:

It seemed as though the mountain range had separated two atmospheres, and that now we had got into the thunderous one. I was now myself looking out for the conveyance which was to take me to the Count. Each moment I

¹¹ A paixão causada pelo grandioso e sublime na natureza é o espanto; e espanto é aquele estado da alma no qual todos os seus movimentos são suspensos com algum grau de horror. Neste caso, a mente está tão inteiramente preenchida com seu objeto, que não pode entreter qualquer outro. (tradução nossa)

¹² A noite é relacionada com o princípio passivo, o feminino e o inconsciente. Hesíodo a batizou de “Mãe de todos os deuses”, pois os gregos acreditavam que a escuridão precedia a criação de todas as coisas. Dentro da tradição da simbologia, tem a mesma significação da morte e da cor preta. (tradução nossa)

expected to see the glare of lamps through the blackness, but all was dark
¹³. (Stoker, 2003 p.18)

A treva que impera sobre os sentidos do narrador implica a entrada no domínio do oculto. Lá, uma carruagem puxada por quatro esplendidos cavalos *coal-black* ¹⁴ (Stoker, 2003 p. 19) e dirigida por uma figura macabra, chega para levá-lo ao seu destino final: *They were driven by a tall man, with a long brown beard and a great black hat, which seemed to hide his face from us. I could only see the gleam of a pair of very bright eyes, which seemed red in the lamplight, as he turned to us*¹⁵. (Stoker, 2003, p.19).

Em comunhão com essa atmosfera sinistra, o cocheiro causa incômodo e hesitação nos companheiros de viagem de Harker, que notando a presença do elemento sobrenatural não podem evitar traçar o sinal da cruz como forma de proteção. A tomar pela fala de um dos viajantes, *Denn die Todten reiten Schnell*¹⁶, é possível entender que o próprio Conde *Dracula*, a materialização errante da morte, dirige a carruagem rumo ao castelo.

Durante esse longo trajeto, o sentimento de estranheza perante esse espaço se intensifica pelos gradientes sensoriais da personagem narradora. A audição de Jonathan é afetada diversas vezes pelos sons agudos produzidos pelos lobos, os filhos da noite¹⁷, nas palavras do próprio Conde. Segundo Borges Filho (2007, p. 50), estamos diante de um ambiente, pois é observada a sinergia entre os elementos da natureza e as ações da personagem, que influenciada pelo medo reforça assim o efeito de sentido gótico na cena.

A sinfonia de uivos agudos ouvidos ao longo do caminho, vindos de cada um dos lados superiores da montanha, desperta inquietação na personagem em relação ao espaço, pois estando situado em uma posição espacial inferior, se sente acuado e oprimido. As coordenadas "alto x baixo" são essenciais para entendermos a espacialidade gótica da cena em questão, pois é do alto que vem o perigo, como algo superior e inevitável. Assim, vemos na citação:

¹³ Parecia que a montanha tinha separado dois ambientes, e que agora adentrávamos o mais ameaçador. Eu já estava à espera da carruagem que me levaria até o conde. A cada momento eu esperava ver o brilho das lâmpadas através da escuridão, mas tudo estava escuro. (tradução nossa)

¹⁴ Negros. (tradução nossa)

¹⁵ Eles eram conduzidos por um homem alto, com uma longa barba marrom e um grande chapéu preto, o qual parecia esconder seu rosto de nós. Quando ele virou-se pra nós, eu só podia ver o brilho de um par de olhos, que pareciam avermelhados à luz do lampião. (tradução nossa)

¹⁶ Do alemão, "Pois os mortos viajam rápido". (tradução nossa)

¹⁷ "Children of the night". (Stoker, 2003 p.28)

Then, far off in the distance, from the mountains on each side of us began a louder and a sharper howling, that of wolves, which affected both the horses and myself in the same way. For I was minded to jump from the caleche and run, whilst they reared again and plunged madly, so that the driver had to use all his great strength to keep them from bolting¹⁸. (Stoker, 2003 p. 21)

O hino entoado pelos lobos se une à tetricidade dos elementos noturnos e amplificam seu sentido e influência sobre o espaço, personagem e demais elementos da cena, exceto o cocheiro, que num comando imperativo, afasta os animais. Nesse sentido, vemos que de fato, o vampiro se passa pelo condutor da carruagem, pois assim como o professor Van Helsing nos dirá futuramente, este é capaz de comandar todas as criaturas inferiores a ele: "(...) he can command all the meaner things, the rat, and the owl, and the bat, the moth, and the fox, and the wolf, he can grow and become small, and he can at times vanish and come unknown"¹⁹(Stoker, 2003 p. 338).

Toda essa atmosfera de suspense e hesitação sob a qual é tecido o primeiro capítulo é criada no intuito de preparar psicologicamente a personagem e eventualmente o leitor para o que está por vir: o Castelo. De acordo com os estudos de Todorov (2010, p. 36-37) essa hesitação frente ao desconhecido constitui-se como a fórmula primeira que resume o espírito do modo fantástico, o que lhe dá vida. Essa modalidade implica, pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados, exatamente como notamos na leitura do primeiro capítulo.

Assim, uma vez tomado por incertezas e medos, o leitor, assim como o narrador, inevitavelmente se aproxima da morada do vampiro:

Suddenly, I became conscious of the fact that the driver was in the act of pulling up the horses in the courtyard of a vast ruined castle, from whose tall

¹⁸Então, ecoados na distância de cada um dos lados da montanha, começou um agudo uivar de lobos, que afetou tanto eu como os cavalos. Pois tinha eu em mente pular da carruagem e correr, enquanto os cavalos corriam descontrolados, que o cocheiro teve de usar de grande força para mantê-los no ritmo. (tradução nossa)

¹⁹ (...) ele pode comandar todas as coisas inferiores a ele, o rato, coruja, o morcego, a traça, a raposa e o lobo. Ele pode crescer e tornar-se pequeno, e às vezes pode desaparecer e se fazer irreconhecível. (tradução nossa)

black windows came no ray of light, and whose broken battlements showed a jagged line against the sky²⁰. (Stoker, 2003 p. 24)

Quando essa personagem se depara com a estrutura magistral do castelo, com sua imagem irregular refletida no céu, de aparência medieval e arruinada e de cujas janelas não vinham sequer um raio de luz, tem seus sentidos tumultuados, o olho não acredita no que vê. O espaço fechado e claustrofóbico do Castelo é essencial para o desenrolar da ação do vilão gótico. O refúgio de *Dracula* é misterioso e proibido, seu isolamento geográfico na região dos Montes Cárpatos cria a imagem perfeita do cárcere no qual o herói da ficção gótica é enclausurado. A respeito disso, Punter & Byron (2004, p. 262) apontam que: "The castle has to do with the map, and with the failure of the map; it figures loss of direction, the impossibility of imposing one's own sense of place on an alien world"²¹.

E assim, diante do covil de horrores de *Dracula*, o primeiro capítulo do romance se finda perceptível pela trajetória espacial gótica delineada entre a Inglaterra e a Transilvânia, e introduz-nos à terra sacrossanta do vampiro, que posta em contraponto com a visão Vitoriana burguesa *fin de siècle* da personagem narradora, Jonathan Harker, se faz ainda mais exótica e obscura aos olhos leitores, o legítimo *locus horribilis* vampírico. À vista disso, e com base nesse embate que se sustenta na percepção do estranho como aquilo pertencente ao "Outro", notamos que pensar em *Dracula* sob o viés da espacialidade gótica é reafirmar o estatuto de importância dos estudos topoanalíticos e, adicionalmente, contribuir para a ampliação da fortuna crítica do romance de Bram Stoker na contemporaneidade como o marco de uma literatura centrada na personagem vampiresca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espaço gótico lida com a reação do homem perante o desconhecido, enaltece a primitividade dos sentidos através da constituição dos cenários, que debruçados em uma realidade avessa ao ideal de normalidade, abala as estruturas que sustentam a razão. Assim, adentrar a Transilvânia, é comungar da barbaridade e malevolência do vampiro, é

²⁰ E de repente, eu me conscientizei do fato de que o cocheiro estava dirigindo os cavalos pelo pátio de um vasto e arruinado castelo, o qual não vinha sequer um raio de luz de suas janelas negras, e cujos parapeitos deteriorados eram refletidos em uma imagem irregular céu. (tradução nossa)

²¹ O castelo tem a ver com o mapa, e com o fracasso dele. Figura a perda do senso de direção, a impossibilidade de alguém estabelecer seus próprios sentidos espaciais em um mundo estranho. (tradução nossa)

experienciar o oculto e o proibido, sucumbir ao devaneio de estar imerso no espaço do *umheimlich*.

Nessa perspectiva, notamos que uma bem delineada circunscrição espacial é essencial para o objetivo primeiro que a literatura de vertente gótica se atém, a difusão do clima de mistério e medo. Isto posto, enxergamos no primeiro capítulo de *Dracula* um arranjo narrativo que contempla uma trajetória espacial firmada no âmbito do entrechoque entre o grotesco e o sublime, assim como Victor Hugo (1802-1885) aponta no *Prefácio de Cromwell*: “Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (Hugo, 1988, p.25). Ou seja, o estabelecimento de opostos como partes formadoras de um sistema, norteia a dialética gótica entre a Inglaterra de Jonathan Harker e a Transilvânia do Conde *Dracula* e acaba por instaurar o ambiente ideal para a vida sobre-humana do vampiro.

O autor e teórico Edgar Allan Poe (1809-1849), em sua *Filosofia da Composição* (1846) põe em evidência a importância de um *locale* bem demarcado no texto literário, pois esse se assume como componente vital para o desenvolvimento da ação, sendo capaz de concentrar a atenção em um determinado plano. Assim, inferir tais considerações em *Dracula* é fundamental para a compreensão da categoria espacial na constituição da personagem vampiro e logo, reafirmar a representatividade literária da obra.

Da mesma maneira, o artigo intitulado, *Philosophy of Furniture* (1840), do anteriormente mencionado autor, põe em evidência o tradicional molde inglês de decoração e arquitetura, o qual é denominado, *supreme*. É nesse modelo de espaço, que se faz supremo aos nossos olhos, que Poe, segundo os estudos precursores de Camargo (2008, p. 3) sobre o espaço gótico, insere as personagens, o narrador, os motivos e os temas, todos harmonicamente articulados, e à modo de Poe, Bram Stoker também constrói minuciosamente os espaços interiores e exteriores percorridos pelo seu malévolo vampiro, e os explora de forma a criar uma relação de homologia, de interdependência entre eles.

Assim, levando-se em consideração as semelhanças dos artifícios narrativos de Poe e Bram Stoker, valemo-nos dos estudos de T. S Eliot (1888 – 1965), em seu ensaio crítico *Tradição e Talento Individual* (1989, p. 39), a respeito da tradição e criação literária, para ilustrar o como Bram Stoker regressou aos primórdios da tradição literária gótica, absorvendo o impacto do *Castelo de Otranto* (1764) e revisitando as ruínas feudais de Ann

Radcliffe (1764-1823) e Matthew Lewis (1775-1818) para compor o ambiente narrativo de seu romance:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética.

Portanto, é com base na imortalidade e na atemporalidade do discurso poético que é possível conceber *Dracula*, de Bram Stoker como o legado da imagem do vampiro literário, que veio uma vez por todas, fixar-se mitologicamente na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- BORGES FILHO, Oziris (2007). *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica Editora.
- Burke, Edmund (1990). *A philosophical Enquiry into the Origins of our ideas of the Sublime and Beautiful*. New York.
- BOTTING, Fred (1996). *Gothic*. Routledge: London.
- BACHELARD, Gaston (1988). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- CAMARGO, Luciana Moura Colucci (2008). *A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico*. In: Abralic - Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008, São Paulo - SP. Eletrônico. Abralic : Abralic.
- CAMARGO, Luciana Moura Colucci (2009). *Roderick Usher: o dândi das origens*. In: Para Sempre Poe - Congresso Internacional 200 anos do nascimento de Edgar Allan Poe, 2009, Belo Horizonte - MG. Caderno de Resumos: Congresso Internacional para Sempre Poe. Belo Horizonte - MG : Fale - UFMG.
- CIRLOT, J.E (2001). *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge. Translated from the Spanish by Jack Sage.

DIMAS, Antônio (1985). *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática.

ELIOT, T. S (1989). *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora.

HUGO, Victor (1988). *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva.

MELTON. Gordon (2008). *Enciclopédia dos Vampiros*. São Paulo: M. Books do Brasil.

POE, Edgar Allan (2009). *The collected works of Edgar Allan Poe*. Hertfordshire: Wordsworth Library Collection.

PUNTER, David & BYRON, Glennis (2004). *The Gothic*. England: Blackwell Publishing.

STOKER, Bram (2003). *Dracula*. London: CRW Publishing Limited.

TODOROV, Tzvetan (2010). *Introdução à literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

VASCONCELOS. Sandra Gardini (2002). *Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial.

