

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

LETÍCIA CRISTINA ALCÂNTARA RODRIGUES

**O AMOR, A MORTE E O TEMPO: O MITO DO VAMPIRO EM NARRATIVAS DOS
SÉCULOS XIX E XX**

GOIÂNIA

2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Letícia Cristina Alcântara Rodrigues		
E-mail:	letycrys@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input type="checkbox"/> Sim	<input checked="" type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	Servidor Público		
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	Brasil	UF:	GO
		CNPJ:	
Título:	O amor, a morte e o tempo: o mito do vampiro em narrativas dos séculos XIX e XX		
Palavras-chave:	Mito do vampiro. Hermenêutica Simbólica. Amor. Morte. Tempo		
Título em outra língua:	Love, Death and Time: Vampire Myth in the narratives of the 19th and 20th centuries		
Palavras-chave em outra língua:	Vampire Myth. Symbolic Hermeneutics. Love. Death. Time.		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	26 de setembro de 2014		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística		
Orientador (a):	Prof. ^a Dr. ^a Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas		
E-mail:	sylmcanovas@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

LETÍCIA CRISTINA ALCÂNTARA RODRIGUES

**O AMOR, A MORTE E O TEMPO: O MITO DO VAMPIRO EM NARRATIVAS DOS
SÉCULOS XIX E XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Imaginário.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas.

GOIÂNIA

2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Rodrigues, Letícia Cristina Alcântara

O amor, a morte e o tempo: [manuscrito] : o mito do vampiro em narrativas dos séculos XIX e XX / Letícia Cristina Alcântara Rodrigues. - 2014.

167 f.

Orientador: Profa. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado
Cânovas.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2014.

Bibliografia. Anexos.

1. Mito do vampiro. 2. Hermenêutica Simbólica. 3. Amor. 4. Morte.
5. Tempo. I. Cânovas, Suzana Yolanda Lenhardt Machado, orient. II.
Título.

CDU 82



ATA Nº 22/2014

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DA ALUNA LETÍCIA CRISTINA ALCÂNTARA RODRIGUES**

Aos vinte e seis dias do mês de setembro do ano de dois mil e quatorze, a partir das treze horas e trinta minutos, na Sala 33 da Faculdade de Letras, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada “**O amor, a morte e o tempo: o mito do vampiro em narrativas dos séculos XIX e XX**”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas (Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística/UFG), com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Alexander Meireles da Silva (Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem/UFG-Regional Catalão) e Professor Doutor Heleno Godói de Sousa (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos vinte e seis dias do mês de setembro do ano de dois mil e quatorze.

Suzana Machado Cánovas

Professora Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas

Alexander Meireles da Silva
Prof. Dr. Doutor Alexander Meireles da Silva

Heleno Godói de Sousa
Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa

Visto:

Pedro Carlos Louzada Fonseca
Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca

A minha mãe, Divina, que me deu a vida e aos meus irmãos, pela força, carinho e compreensão nos momentos mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer a Deus, pela oportunidade que me dá a cada dia de estar respirando e ser saudável, por ter encaminhado meus desejos para que o Mestrado acontecesse e que fosse muito abençoado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, por ter-me admitido no curso de Mestrado em Estudos Literários.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, que, com carinho e paciência, ajudou-me na empreitada pelo mundo vampírico. Obrigada por estar disposta a essa incursão e pelo apoio nos momentos felizes e, principalmente, nos momentos em que duvidei de mim mesma. Obrigada pela orientação e por sempre acreditar em mim.

À Prof.^a Dr.^a Sueli Maria de Oliveira Regino e prof. Dr. Heleno Godói pela importante contribuição dada a este trabalho, na banca de qualificação e também pela disponibilização de materiais, que me ajudou imensamente durante esse percurso.

Ao Prof. Dr. Francisco José Quaresma de Figueiredo pelo apoio e pela amizade.

Aos “meninos” da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, pela paciência e prontidão no atendimento.

Às minhas amigas, Poliana Queiroz, Thalita Sasse, Vívian Bueno e Marília Lício, por me adotarem e cuidarem de mim sempre que precisei e quando não precisei também. Obrigada pelo apoio, pelos momentos em que choramos e rimos durante todo esse percurso.

À Pró-Reitoria de Administração e Finanças, em especial à Alete Maria de Oliveira e Magalí de Fátima Silva Moraes, por acreditarem em mim, pelo apoio e amizade.

*Aperta tua boca contra minha boca,
O sopro do homem é divino!
Eu bebo, eu aspiro toda a sua alma
Porque os mortos são insaciáveis...*

Heinrich Heine

RESUMO

Desde tempos remotos, os vampiros estão presentes em quase todas as sociedades, fornecendo assunto para lendas, narrativas literárias e obras-de-arte de um modo geral. É um mito nascido na oralidade, que penetrou no universo das produções artísticas, lembrando-nos que estamos sujeitos a Eros e à passagem do tempo – cuja consequência maior é o envelhecimento e a morte (Tânatos). Este trabalho traça um percurso do mito do vampiro, em especial na literatura, e detém-se em alguns contos dos séculos XIX e XX – “O Vampiro”, de John Polidori; “A queda do solar de Usher”, de Edgar Allan Poe; “O Horla” (1ª e 2ª versões), de Guy de Maupassant; “Eles herdarão a terra”, de Dinah Silveira de Queiroz; “O albino”, de Heleno Godoy; e “Potyra”, de Lygia Fagundes Telles. Essas narrativas proporcionam não apenas um olhar sobre as peculiaridades do vampiro já consagradas pela tradição, mas apresentam novos aspectos. No *corpus* selecionado, temos como objetivo investigar questões essenciais da natureza humana – o amor, a morte e o tempo –, que estão relacionadas ao fascínio que o mito do vampiro tem exercido ao longo do tempo. Assim, nosso objetivo associa-se à indagação do quanto o vampiro torna-se reflexo do homem em sua jornada e, como tal, inspira nossas esperanças e medos em relação às contingências que nos aprisionam. Apoiamo-nos nos pressupostos teóricos de Hans Meyerhoff, Edgar Morin, Philippe Ariès e Françoise Dastur no que diz respeito ao tempo que passa e à angústia do homem frente à morte. Além disso, buscamos alguns subsídios em Sigmund Freud e Donald Schüler. Por meio da hermenêutica simbólica, de Gaston Bachelard e de Mircea Eliade, estudamos os símbolos da noite, da lua, da água, do sangue e do espelho que estão ligados, no imaginário vampírico detectado nos textos analisados, aos mencionados temas.

Palavras-chaves: Mito do vampiro. Hermenêutica Simbólica. Amor. Morte. Tempo.

ABSTRACT

Since ancient times, the vampire is known in almost every culture, being subject of legends, literary narratives and others works of art. It is a myth born in orality, which entered the world of artistic endeavors, reminding us of our subjection to Eros and the passage of time –and its main consequences: aging and death (Thanatos). This dissertation outlines the vampire myth, particularly in Literature, and looks into some specific short stories of the 19th and 20th centuries - "The Vampyre" by John Polidori; "The Fall of the House of Usher " by Edgar Allan Poe; and "The Horla" (1st and 2nd versions), by Guy de Maupassant; "Eles herdarão a terra" by Dinah Silveira de Queiroz; "Albino" by Heleno Godoy; and "Potyra" by Lygia Fagundes Telles. These narratives can offer not only a vision of the vampire's peculiarities, already established by tradition, but also they introduce new aspects. With that corpus in mind, we intend to approach key issues of human nature - love, death and the time - related to the fascination created through time by the vampire's myth. Therefore, our goal here is connected with one question: how the vampire becomes a reflection of mankind's journey, and in that way, inspires our hopes and fears related to the obstacles that have us imprisoned. We rely on the theoretical assumptions of Hans Meyerhoff, Edgar Morin, Philippe Aries and Françoise Dastur concerning the passing time and the anguish of man towards death. In addition, we have brought some ideas from Sigmund Freud and Donald Schüler. Through Gaston Bachelard and Mircea Eliade's symbolic hermeneutics, we have studied such symbols as the night, the moon, the water, the blood and the mirror, part of the vampiric imagery detected in the studied texts, and related to the mentioned themes.

Keywords: Vampire Myth. Symbolic Hermeneutics. Love. Death. Time.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: NA TUMBA DO VAMPIRO	10
2	O PERCURSO DO MITO DO VAMPIRO	15
2.1	O VAMPIRO AO LONGO DA HISTÓRIA	15
2.2	O VAMPIRO NA LITERATURA E OUTRAS ARTES	22
2.3	A PERSPECTIVA MÍTICA DO VAMPIRO	39
3	A PÉRFIDA BELEZA VAMPÍRICA	42
3.1	EROS E O VAMPIRO	42
3.2	O VAMPIRO PSÍQUICO	59
3.3	O VAMPIRO AMBÍGUO	67
4	GÓTICOS, (A)TEMPORAIS, E (I)MORTAIS	80
4.1	ELEMENTOS GÓTICOS	80
4.2	A FINITUDE E O TEMPO	89
4.3	VIVO, LOGO DEVO MORRER?	97
5	O VAMPIRISMO À LUZ DA HERMENÊUTICA SIMBÓLICA	110
5.1	À SOMBRA DA NOITE E À LUZ DA LUA	111
5.2	AS ÁGUAS NEFASTAS E O SANGUE	118
5.3	A ANGÚSTIA DO REFLEXO	124
6	CONCLUSÃO: O VAMPIRO COMO REFLEXO DO HOMEM	130
	REFERÊNCIAS	135
	ANEXOS	142
	ANEXO A – PRIMEIRAS REFERÊNCIAS AO TERMO VAMPIRO NA INGLATERRA	143
	ANEXO B – BELA LUGOSI: A CONSAGRAÇÃO DE DRÁCULA NO CINEMA.	148
	ANEXO C – ALGUMAS PRODUÇÕES TELECINEMATOGRAFICA SOBRE O VAMPIRISMO	149
	ANEXO D – <i>TIME TRANSFIXED</i>	165
	ANEXO E – <i>A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA</i>	166
	ANEXO F – <i>SOFT WATCH AT THE MOMENT OF FIRST EXPLOSION</i>	167

1 INTRODUÇÃO: NA TUMBA DO VAMPIRO

Quando pensamos na criatura sobrenatural vampírica, invocamos imediatamente o personagem do romance homônimo *Drácula*, de Bram Stoker, publicado em 1897. O conde, que encanta gerações de aficionados pelo vampirismo, ao mesmo tempo em que contribuiu para manter o mito vivo, também petrificou sua imagem no imaginário popular. *Drácula* não é o único vampiro a intrigar o homem com suas habilidades e sua imortalidade, porém, antes de adentrarmos o universo desses personagens literários, é relevante compreender o que significa o termo vampiro.

A enciclopédia *Delta Larousse* dá o seguinte significado para o verbete vampiro: “s.m. Morto que, de acordo com a superstição popular, sai à noite do túmulo para sugar o sangue dos vivos” (1977, p. 6917). Encontramos acepções similares no dicionário Aurélio de Língua Portuguesa – “[do húngaro *vampir*, atr. do al. *vampir* e do fr. *vampire*] S.m. 1. Entidade lendária, que, segundo superstição popular, sai das sepulturas, à noite, para sugar o sangue dos vivos” (FERREIRA, 1986, p. 1752)¹ –, assim como nas de Claude Lecouteux, em que o vampiro aparece como “um sugador de sangue que se aproxima à noite de quem está dormindo e provoca-lhe morte lenta aspirando sua substância vital” (2005, p. 10). A constatação do autor sintetiza a maior parte dos relatos sobre vampiros, apresentando uma criatura que depende do outro para sua sobrevivência. Nesse mesmo sentido, a descrição de Mark Rein-Hagen et al. (1992) em um dos manuais para um dos mais famosos cenários de Role Play Game (RPG)², sobre a temática vampírica, motiva o fascínio causado por esse monstro ao imaginário humano.

O vampiro é o demônio quintessencial, nada mais sendo que um reflexo de nós mesmos. Os vampiros alimentam-se como nos alimentamos, matando, e causando morte podem sentir o mesmo terror, a mesma culpa, o mesmo anseio por fuga. Estão aprisionados no mesmo ciclo de necessidade, fatura e alívio. Como nós, buscam redenção, pureza e paz. O vampiro é a expres-

¹ Há similaridades no significado do verbete vampiro em vários outros dicionários da língua portuguesa como no Michaelis (2009); Houaiss (2009); e Sacconi (2010).

² O cenário para *Vampire: the Masquerade* foi publicado por Mark Rein-Hagen et al. em 1991, ganhando uma edição revisada em 1998 e uma edição comemorativa em 2011. Apresenta um cenário para a interpretação de RPG de horror pessoal, trazendo regras e conceitos para as que serviram de base para outros jogos também sobre a temática vampírica.

são poética de nossos temores mais recônditos, sombra de nossas necessidades primordiais. (REIN-HAGEN, Mark et al., 1992, p. 2).

Rein-Hagen et al. (1992) expõe que o vampiro expressa nossos temores, entretanto, compreendemos que ele também manifesta nossos desejos, mas até que ponto o fascínio despertado pelo vampiro nos conecta ao nosso lado mais sombrio, o mal que habita dentro do homem?

Nessa perspectiva, procuramos compreender, por meio da hermenêutica simbólica, a relação do vampiro com as questões do amor, da morte e da ligação com o sangue. Até que ponto o vampiro pode ser considerado um não-morto? Até que momento ele é uma criatura não-viva? A dicotomia morte-vida se mantém nos principais símbolos ligados a ele, como a noite, a lua, o sangue, a água e o espelho?

Buscamos situar nossa pesquisa em dois séculos – XIX e XX, em decorrência da grande produção literária sobre o vampirismo nesse período, e pelo marco histórico representado pelo romance *Drácula*, que fez com que essas criaturas fossem vistas antes e depois do conde dos vampiros, homônimo dessa narrativa. Entretanto, necessitamos limitar ainda mais nosso *corpus*, visto que a gama de obras produzidas nesse período poderia nos levar a uma leitura menos aprofundada do mito. Além disso, encontramos a dificuldade de escolher obras que pudessem representar essa figura de uma forma simbólica, e também nos propiciar outras perspectivas.

Assim, elegendo *Drácula* como um ponto de partida, buscamos obras anteriores e posteriores ao romance stokiano, na proposta de verificar o quanto a figura do vampiro foi influenciada pelo conde e o quanto esse tipo de literatura era fecunda antes dele. Além disso, não desejamos optar por textos muito longos, uma vez que pretendemos particularizar certas características que achamos importantes nesse mito. Dessa forma, buscamos personagens vampíricos que possam fugir de um possível estereótipo. Entretanto, não podemos ignorar o marco literário representado por esse ser das trevas, que foi sua introdução em prosa na literatura inglesa, proporcionando sua disseminação em praticamente todos os países europeus e em outros continentes.

Em uma combinação entre o que corresponde ao tradicional e ao inovador, no tocante a essas narrativas, escolhemos trabalhar com seis diferentes autores

que nos proporcionam uma investigação e expansão da nossa própria compreensão inicial sobre o assunto. Seleccionamos três autores de cada século que pretendemos observar: John Polidori, Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant, pertencentes ao século XIX; Dinah Silveira de Queiroz, Heleno Godoy e Lygia Fagundes Telles do XX. Suas narrativas apresentam personagens vampíricos que fascinam e, ao mesmo tempo, refletem nossos medos mais primordiais.

Publicado em 1819, o conto de John Polidori abriu caminho na literatura inglesa para esse ser que, conforme palavras de Charles Nodier, “com seu horrendo amor aterrorizará os sonhos de todas as mulheres” (apud PRAZ, 1996, p. 89), assim como o de homens e crianças, como ainda hoje acontece. Em “O vampiro”, é apresentada à sociedade inglesa uma figura sombria e de olhos penetrantes e petrificadores que servirá de molde para textos subsequentes e será responsável pela dilatação e exploração do mito durante o século XIX.

No tocante à literatura norte-americana, Edgar Allan Poe recria a figura mítica do vampiro em “A queda do solar de Usher” (1839), entre outros, detendo-se na problemática do sugar da energia vital e do suposto retorno após a morte. O autor foi influenciado pelas tendências do século em que viveu, como a teoria do magnetismo, que estava em voga na época.

Além disso, estudaremos o conto “O Horla”, de Guy de Maupassant, publicado em primeira versão em 1886 e 1887, em segunda. As duas apresentam, tal como em Poe, nuances que levam a revisitar o mito vampírico, oportunizando-nos questionar sobre suas formas diversas e nos surpreendendo com roupagens não usuais.

Com relação ao século XX, buscamos textos que também representassem uma nova visão sobre o vampiro. Em decorrência disso, escolhemos os contos “Eles herdarão a terra” (1960), de Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), “O albino” (1996), de Heleno Godoy (1946) e “Potyra” (2000), de Lygia Fagundes Telles (1923). Essas narrativas apresentam o vampiro como portador dos anseios e esperanças de uma sociedade em esfacelamento. Assim, o primeiro conto citado relembra o de Maupassant, apresentando uma nova espécie de vampiro, deixando o leitor em dúvida se realmente se trata de alguém que possui tal natureza. Fato também explorado em “O albino”, uma vez que seu vampirismo é construído pela opinião pública. Já “Potyra”, mostra-o com características inusitadas no que diz respeito ao

corpus escolhido, ao mesmo tempo em que conduz à reflexão sobre o modo como encara sua condição de imortal.

Para tanto, este trabalho está estruturado em seis capítulos, contando com a introdução e as considerações finais. No primeiro, que ora apresentamos à guisa de introdução, traçamos um itinerário do vampiro ao longo do tempo, a partir dos estudos de J. Gordon Melton, Claude Lecouteux, Martha Argel e Humberto Moura Neto, Alexander Silva, Andrezza Rodrigues e outros autores que contribuíram para uma visão da figura vampírica. Além disso, buscamos na literatura e na arte em geral as diferentes feições assumidas por esse ser, que contribuíram para a construção de um mito híbrido, nascido nas lendas populares e revivido de diferentes formas em produções artísticas, em especial nos séculos XIX e XX.

No segundo capítulo, apresentamos nosso *corpus* detalhadamente, adentrando em suas características, buscando identificá-las, apontando-as e contrapondo-as às dos vampiros dos relatos orais e textos literários anteriores. Além disso, apresentamos a relação do vampiro com o amor, personalizado em Eros para de compreendermos como são estabelecidos os sentimentos eróticos em algumas narrativas do nosso *corpus*.

No terceiro capítulo estabelecemos a ligação do ser das trevas com o gótico, uma vez que ele é um de seus principais personagens. Assim, achamos oportuno elencar algumas características góticas, uma vez que nosso *corpus* apresenta traços desse gênero. No mesmo capítulo, buscamos elucidar a ligação do vampiro com a morte e a finitude, fazendo reflexões sobre a questão da contingência, que é inerente à condição humana e reflete-se na perspectiva vampírica. No tocante à problemática do tempo, apoiados nos conceitos de Hans Meyerhoff, que une a face filosófica à literária, encontramos o medo ancestral do homem frente à passagem do tempo e sua suposta ineficiência em relação à criatura imortal. Nesse sentido, encontramos nos contos de Lygia Fagundes Telles (2000) e John Polidori (2010) essa grande preocupação, que atinge de formas diferentes a figura vampírica e humana. Ressaltamos que nossa intenção é demonstrar como a questão temporal está inserida em todos os textos que compõem o *corpus* escolhido. Quanto à morte, outro grande medo da humanidade, apresentamos algumas discussões – rituais, concepções e tratos funerários – tomando como base autores como Philippe Ariès,

Edgar Morin e Françoise Dastur, que se preocupam com a angústia do homem ante a finitude, mas também evidenciam sua esperança na sobrevivência *post-mortem*.

Além disso, tomando por ponto de partida a perspectiva de individualização na morte, refletimos por meio dos contos que fazem parte do *corpus*, a relação do vampiro com seu estado intermediário entre morte e não-morte, enfatizando a angústia humana frente a sua incapacidade de enfrentar um destino certo e irrevogável. Assim, verificamos que a finitude é um tema intrínseco aos contos que nos propusemos analisar, que cada um posiciona-se a sua maneira com relação ao tempo e à morte, que atormentam o imaginário humano.

No capítulo seguinte, por meio da hermenêutica simbólica – apoiados, sobretudo, nos pressupostos teóricos de Gaston Bachelard, Mircea Eliade e C. G. Jung, investigamos símbolos, imagens e arquétipos relacionados ao mito do vampiro. Dessa maneira, escolhemos as imagens da noite, da lua, da água, do sangue e do espelho para compreender o mito vampírico nos diferentes textos escolhidos e como esses símbolos os ligam às questões congênicas da natureza humana tratadas no capítulo anterior.

No capítulo quinto, pretendemos enunciar nossas considerações finais, enfatizando que, na dinamicidade do vampiro e sua capacidade de (re)adaptação, há um reflexo do homem cingido, que, em busca de sua estabilidade, caminha na tênue linha entre a vida e a morte.

Assim, buscamos compreender o mito vampírico não a partir do romance de Bram Stoker, mas em uma jornada histórica por seus precedentes e em aparições ulteriores, tanto na literatura quanto no imaginário popular

2 O PERCURSO DO MITO DO VAMPIRO

Em todas as páginas mais negras no mal sobrenatural, não existe uma tradição mais terrível do que a de um vampiro – um pária, mesmo entre os demônios.

Montague Summers

Desde tempos imemoriais, há relatos sobre estranhas criaturas cujo laço com o sangue torna-se sua ligação com a vida. Muitos são os termos utilizados em diversas culturas para designar tais seres de hábitos geralmente noturnos e se alimentando de sangue humano, como *Chiang-shih* (China), *Uppyr* (Rússia), *Pijavica* (Croácia), *Vlkoslak*, *Dhampir* (Sérvia), *Upier* (Polônia), *Nachtzehrer* (Alemanha), *Vampir* (Bulgária), *Uber* (Turquia), *Vrykolakas* (Grécia), *Baobhan sith* (Escócia), *Tlahuelpuchi* (México) (LECOUTEUX, 2005; SILVA, 2010b; IDRICEANU; BARTLETT, 2007).

Como um ser que está presente em quase todas as sociedades, o vampiro apresenta diversas características que mexem com o imaginário do ser humano, levantando questões comportamentais e representando os próprios anseios da humanidade. Tomado como um mito, o vampiro passou das tradições e relatos orais aos textos literários, avançando para os meios de comunicação como o teatro e o cinema, criando uma infinidade de variedades e histórias.

2.1 O vampiro ao longo da história

Podemos encontrar registros que apontam para o vampirismo em 600 a. C., quando é relatado o caso de um demônio chinês, que bebia o sangue de suas vítimas – o *Giangeshi* ou *Kian-si*, caracterizado como uma criatura de olhos verdes flamejantes e grandes garras, que causava “grande dor enquanto caminha, assim pula de um lugar para outro, a fim de atacar as suas vítimas, arrancando-lhes suas cabeças” (PENZLER, 2010, p. viii, tradução nossa³). Na Índia, a deusa Kali – criadora e destruidora – é uma divindade que, na falta de vítimas, bebia seu próprio sangue (SILVA, 2010b).

³ “great pain when it walks, so hops from place to place in order to attack its victims, ripping their heads off” (PENZLER, 2010, p. viii).

No antigo Egito, podemos associar a figura de Sekhmet, ou Deusa do Norte, à face vampírica. Segundo Jean-Paul Ronecker (2000), ela era uma das faces que compunha a tríade com as deusas Hathor e Bastet. Sekhmet era conhecida como a divindade do sangue, presidindo à guerra e à medicina e é representada como o aspecto sanguinário tanto de Hathor quanto de Bastet. Segundo Carmen Seganfredo e Ademilson S. Franchini (2006), Sekhmet é a outra face da benevolente Hathor, trazida à tona para o extermínio dos homens a pedido de Rá, o deus-sol, que, sentindo-se repudiado pelos humanos, resolveu puni-los. Rosalie David (2011), assegura que Sekhmet também era associada com Bastet, por representar o lado destruidor da deusa-gata. Tanto Hathor quanto Bastet eram deusas que simbolizavam a fertilidade e a alegria, encontrando na deusa Sekhmet uma nova face, representando a dualidade característica dos deuses antigos.

Na Grécia mitológica, a criatura associada ao vampirismo é Lâmia, um monstro horrível que, com presas e língua bifurcada, era especializado em matar infantes. Segundo Alexander Meirelles Silva, Lâmia foi uma rainha que se envolveu com Zeus e que teve seus filhos destruídos por Hera, que descobriu a traição do senhor do Olimpo. “Em consequência⁴ desse ato, ela enlouqueceu e escondeu-se em uma caverna a partir de onde ela começou a atacar todas as crianças, sugando-lhes o sangue e devorando-lhes a carne” (SILVA, 2010a, p. 22). Entretanto, conforme ressalta J. Gordon Melton (2003), apesar da sede sanguinária de Lâmia, ela não era uma vampira nos mesmos moldes em que esses seres apareciam na Europa oriental, uma vez que permanecia viva.

Para designar aqueles que retornavam dos túmulos, os gregos utilizavam o termo *Vrykolakas*, palavra de origem eslava, cultura que adentrou à grega por volta do século VI, “que significava originalmente 'pessoa que vestia pele de lobo'” (MELTON, 2003, p. 363). Em relação a esse aspecto, Marcos Torringo (2009), sugere que provavelmente se referia a algum ritual em que o sacerdote utilizava pele de lobo. Mas, para Sabine Baring-Gould, a ligação do vampiro com o lobisomem é

⁴Como há obras utilizadas neste trabalho que foram escritas antes do acordo ortográfico vigente desde 2009, e que tinha um período de transição de três anos – prorrogado por mais três (Decreto n. 7.875, de 27 de dezembro de 2012, publicado no D.O.U. em 28/12/12) –, em que ambas as ortografias são aceitáveis, e como não se trata de erro, optamos por não utilizar o *sic* e atualizar a grafia.

mais profunda, uma vez que, para os gregos, o licantropo⁵ “cai em transe cataléptico, durante o qual a alma abandona o corpo de homem, penetra no de um lobo e torna-se voraz por sangue. [...] Após a morte, os licantropos tornam-se vampiros” (2008, p. 98-99). Assim, segundo as crenças, o *Vrykolakas* não podia atravessar água, era um ser essencialmente noturno, porém não exclusivamente, além de ser considerado o mais voraz e selvagem dos vampiros, cujo ataque era rápido e assassino (TORRIGO, 2009).

À medida que a sociedade grega foi sendo intercalada por outras, a função do *Vrykolakas* foi sendo alterada. Para os gregos pré-cristãos, o *Vrykolakas* tinha o consentimento divino para retornar ao mundo dos vivos, e seu principal propósito era ajudar um ente querido ou concluir uma tarefa familiar.

Posteriormente, conforme relata Melton (2003), citando estudos de John Cuthbert Lawson (1964), a origem da volta do *Vrykolakas* passou a ser explicada mediante três circunstâncias: por “maldição de um dos pais ou de um indivíduo que tivesse fracassado”, por meio de “uma ação maligna ou desonra” por parte do indivíduo ou por “morrerem de forma violenta ou por não serem enterrados” (MELTON, 2003, p. 365).

Essas crenças populares foram utilizadas pela Igreja Ortodoxa Grega em seus ensinamentos doutrinários desenvolvidos tanto sobre mortos, cujos corpos mantinham-se intactos, quanto sobre mortos retornados. Com relação ao primeiro caso, era tido como consequência da força da maldição, em especial a proferida pela própria igreja – a excomunhão, que negava seus sacramentos salvadores. Outra explicação dada para o caso dos mortos-vivos era a associação do retorno do morto com o demônio. Segundo as crenças da igreja, o diabo habitava o corpo do morto, fazendo-o caminhar sobre a terra (MELTON, 2003; SILVA, 2010b). Podemos encontrar reflexo dessa ligação do vampiro com o diabo no livro de Bram Stoker, *Drácula*:

Consultei meu amigo Arminius, da Universidade de Budapeste. Ele me informou sobre os antecedentes do conde. Esse conde foi outrora aquele

⁵ Para Sabine Baring-Gould (2008, p. 21-25) a licantropia era a habilidade, mágica ou por castigo dos deuses, de metamorfose de um homem ou uma mulher em forma animal, sendo a mais comum um lobo, mas podendo ser tomado por um cão, urso ou hiena. O termo também era muito recorrente no século XIX para se referir a transtornos mentais que levavam o paciente acreditar que mudava de forma.

que tornou famoso o nome de Drácula, combatendo contra os turcos. Sua bravura e sua crueldade o tornaram célebre. Os dráculas, disse-me Arminius, eram uma grande e nobre raça, mas seus contemporâneos afirmavam que eles entretinham ligações com o Diabo. Satã lhes revelava seus segredos nas montanhas que dominam o lago Hermanstadt. Numas das histórias do tempo, fala-se de um certo Drácula como um vampiro. (2013, p. 168).

Essa ligação do vampiro com o diabo leva-nos à questão da eterna luta entre o bem e o mal, entre o divino e o demoníaco, em que aqueles que ultrapassam os limites da normalidade - como o vampiro, que retorna da morte e se alimenta da vida dos vivos - não podem ser considerados fruto do bem. Assim, o vampiro é sempre aquele que transgride, que não age conforme as normas do contexto em que está inserido, como podemos ver na concepção de Lilith.

Encontramos Lilith no *Talmud* (VI a.C.), descrita como a primeira esposa de Adão, e que também foi caracterizada como uma sugadora de sangue que atacava crianças. Silva especifica que ela era apresentada como uma prostituta estéril e com seios secos, cujo rosto era belo, porém tinha “pés de coruja (indicativos de sua vida noturna)” (2010a, p. 21). Ainda conforme o autor, “Lilith entrou na demonologia judaica a partir das fontes babilônicas e sumérias, e então migrou para o folclore cristão e islâmico. No folclore islâmico, por exemplo, ela é a mãe dos djin, espécie de demônio” (p. 21).

Na narrativa judaica, Lilith se desentendeu com Adão sobre quem deveria ficar na posição dominante durante o ato sexual. Abandonando Adão, ela se refugiou em uma caverna no Mar Vermelho. Segundo Silva (2010a), há diversas versões sobre o que ocorreu com Lilith após Deus enviar-lhe três anjos para convencê-la a voltar para Adão. Uma das versões afirma que ela foi amaldiçoada com a morte dos filhos após ter recusado a proposta divina. “Em outra versão, Lilith seduz os anjos enviados para levá-la de volta e gera a raça de demônios que atormentam a humanidade desde então” (2010a, p. 21). Todas elas, entretanto, possuem em comum o fato de Lilith se tornar assassina dos descendentes de Adão, que, para se vingar dele e de Deus, estrangulava e sugava o sangue das crianças (2010a).

Encontramos na Alemanha, em especial na região norte, o *Nachtzehrer*, criatura que não se alimentava de sangue, mas de cadáveres (ARGEL; MOURA NETO, 2008). Essa espécie de vampiro, que dormia com o olho esquerdo aberto, era considerada muito perigosa e podia se transformar em um animal, forma sob a

qual saía de sua sepultura para cavar outras em busca de alimento. A origem do *Nachtzehrer* está ligada ao suicídio ou à morte por acidente. De acordo com Melton, ele “estava associado às epidemias. Quando um grupo de pessoas morria em consequência da mesma doença, os sobreviventes muitas vezes identificavam o primeiro a morrer como a causa da morte do outro” (2002, p. 10). Martha Argel e Humberto Moura Neto apontam que essa associação ocorria porque de um lado “não se conheciam os mecanismos de contágio; por outro, o desconhecimento do processo de decomposição cadavérica” (2008, p. 20). Assim, fatos que não podiam ser explicados eram considerados vampíricos.

Na mitologia romana, encontramos a *Strix*, “uma mulher [...] que podia se transformar em uma ave de rapina voraz e se alimentar da carne e do sangue de crianças” (SILVA, 2010a, p. 23). Ela se assemelhava tanto à Lilith do *Tamuld* quanto com a descrita na Tábua XII⁶ do poema sumério *A epopeia de Gilgamesh* (SILVA, 2010a; MELTON, 2002). Ainda segundo Melton (2002), a *Strix* romana possuía como parentes a *Striges* grega, o *Strigöi* romano e a *Strega* italiana, sendo ambos descritos como espíritos demoníacos noturnos que atacavam crianças. Com o passar do tempo, essas denominações migraram para outras narrativas, chegando à tradução para o português como uma espécie de “bruxa” (COSTA, 2002; MELTON, 2002; SILVA, 2010a).

Na Idade Média, apesar dos receios sobre vampiros se tornarem grandes, conforme afirma Jean-Paul Ronecker, os documentos são raros, sendo encontradas referências aos sugadores de sangue somente no século XI, quando, em 1031, o bispo de Cahors, no segundo Concílio de Limoges, fez alusão a essas criaturas. Ainda de acordo com Ronecker, a “crônica⁷ inglesa”, na metade do século XII, informava que a quantidade de vampiros na Inglaterra era tamanha que foi necessário “queimá-los aos cachos inteiros”, enquanto “nos países eslavos, em numerosos túmulos do século XI ao XIII, os corpos estão imobilizados por meio de pedras, testemunhando a dimensão do receio dos espectros e dos vampiros” (2000, p. 63).

⁶ A Tábua XII oficialmente não faz parte de *A epopeia de Gilgamesh*, pertencendo a uma tradução Akkadian posterior que está inserida na história “Bilgames and the Netherworld”. Na história, Lilith é associada a uma criatura que toma o tronco de uma árvore do jardim de Inanna como casa (GEORGE, 2000, p.179-180).

⁷ Texto publicado em edição portuguesa.

Já no fim do século XVI e início do XVII, temos relatos da suposta existência de uma vampira. Nascida na região em que hoje está situada a República Eslovaca, a Condessa Elizabeth Bathory (1564-1614) recebeu a alcunha de Condessa de Sangue pelo fato de atrair e matar seiscentas jovens, com um intuito de usar o sangue dessas mulheres para manter sua beleza. Segundo Otto Penzler (2010), a Condessa estava convencida de que o sangue de jovens belas poderia restaurar sua juventude e beleza e, para tanto, ela mandava emissários aos vilarejos próximos, ofertando bons empregos de servas e empregadas para as belas jovens virgens. No castelo, Bathory mandava cortar as gargantas das jovens e drenar o sangue para um grande tanque, que era usado por ela para seus banhos.

Entretanto, esse não era o único método de Elizabeth para causar sofrimento a suas vítimas. Dentre eles destacava-se o fato de “colocar um grupo de garotas dentro de uma gaiola sobre sua cabeça e furar seus pés para, assim, tomar uma ducha de sangue” (SILVA, 2010a, p. 30). Seus crimes só foram descobertos quando uma de suas vítimas foi uma nobre da corte. Mas, relata Silva, devido a sua posição social, Elizabeth Bathory foi poupada da condenação pública à morte:

Ela foi aprisionada pelo resto da vida em um quarto do seu castelo sem porta ou janela para o mundo exterior.

Um relato dos seus assassinatos foi publicado na Europa ocidental em 1720 na mesma época em que o leste europeu vivia uma histeria vampírica. Desde então, a história da Condessa de Sangue passou a ser associada com relatos de vampiros, ainda que não existam evidências de que ela tenha consumido o fluido das jovens. (2010a, p. 31).

A partir do século XVIII, os vampiros passaram a ocupar o lugar das bruxas e feiticeiros no imaginário popular, uma vez que houve o declínio da caça a esses seres e o vampirismo demonstrava ser uma “explicação sobrenatural alternativa para os infortúnios quando a bruxaria já não se encontrava mais disponível” (BAILEY, 2003 apud SILVA, 2010a, p. 23), o que contribuiu para o aumento de sua crença.

No leste europeu, o aparecimento de dois supostos vampiros em 1725 – Peter Plogojowitz e Arnold Paole, deixou a população em pânico, o que fez o governo encaminhar uma comissão médica às regiões da vila de Kisilova, junto ao Danúbio e à Medvegia, às margens do rio Morava, para a investigação dos casos. Segundo Argel e Moura Neto, os médicos “acabaram confirmando a condição vampírica de vários corpos exumados” (2008, p. 16). Este é o caso do relato oficial,

assinado pelo cirurgião do regimento de campanha, Johannes Fluckinger, sobre o vampirismo na Sérvia, dando destaque à história de Paole, um homem que alegava ter sido mordido por um vampiro e ter morrido (SILVA, 2010b). Quando exumaram seu corpo, ele estava em bom estado, com sangue ainda escorrendo de sua cabeça e de seu corpo em decorrência de ter sido açoitado. De acordo com Argel e Moura Neto (2008), esse fato justificou-se devido ao pouco conhecimento na época dos processos de decomposição, sendo considerados indícios vampíricos os processos normais pelos quais o cadáver passava.

Esse relato foi publicado meses depois, chegando à Inglaterra por meio dos jornais *London Journal* em 1732 e no *Gentleman's Magazine*, em 1737⁸, estabelecendo a entrada do termo *vampire* ou *vampyre* pela primeira vez na língua inglesa, criando sensação no Ocidente, bem como estimulando debates nos círculos intelectuais na busca por uma explicação racional do fato. Seguindo a exaltação do momento, Dom Augustin Calmet tornou-se o primeiro caçador de vampiros ao publicar um tratado sobre o assunto⁹, recontando a história de Arnold Paole e apresentando explicações racionais para os fatos. Segundo Maytê Vieira, Dom Calmet

era um clérigo, extremamente preocupado com as questões teológicas relativas a volta dos “mortos-vivos”, e sua investigação cumpria um duplo sentido: destruir científica e religiosamente a possibilidade da existência de vampiros e outras criaturas malignas, de modo a afirmar os dogmas católicos mas utilizando, para isso, dos métodos racionalistas iluministas. (2011, [s.p.]).

No *Dicionário Filosófico*, publicado em 1764, Voltaire criticou o Estado e a religião e encontramos em seu verbete *vampiros* uma clara exprobração ao clérigo Dom Augustin Calmet e suas conclusões sobre o vampirismo, assim como os debates que tomaram conta da sociedade: “Pois bem! Dentro de nosso século XVIII há quem acredite na existência de Vampiros! [...] A grande questão que surgiu então foi averiguar se aqueles mortos ressuscitaram pela própria vontade, pelo poder de Deus ou pela força do Diabo” (VOLTARE, 1764, [s.p.]). A ironia de Voltaire contribui

⁸ Cf. anexo A no final deste trabalho.

⁹ O *Tratado sobre a aparição de espíritos e sobre os vampiros ou os revividos da Hungria, da Morávia, e Silésia* foi publicado em 1751, com a intenção de comprovar a não existência de vampiros, porém seu relato foi tão completo que acabou, ironicamente, reforçando a ideia da existência dessas criaturas (SILVA, 2010b).

para a compreensão do quanto pode ser múltipla a discussão sobre o tema, bem como a busca de justificativas para aquele estranho fenômeno, não importando em que esfera estivessem.

Tanto quanto há inúmeros relatos sobre essas criaturas que se espalharam em diversas culturas, há métodos e formas diferentes para a proteção dos vivos e para a destruição dos vampiros. Segundo Martin Riccardo (2003 apud ARGEL; MOURA NETO, 2008), entre os procedimentos utilizados para a repulsa e, conseqüentemente, proteção contra as sanguessugas, está o alho, que poderia ser disposto em círculos ao redor da cama ou mesmo carregado junto ao corpo. Além disso, dado o avanço do cristianismo sobre os países orientais, foi-se reforçando no vampiro uma sinonímia com o diabo, o que trouxe elementos cristãos para a luta contra esses seres, como o crucifixo e a água benta (AIDAR; MACIEL, 1986).

Podemos apreender dos diferentes relatos encontrados nessas diversas culturas que o vampiro é caracterizado como a encarnação de maus presságios ou portador de uma dualidade de forças, estigmatizado por romper barreiras e, muitas vezes, ser subversivo em relação às convenções sociais e humanas.

Devido a sua forte presença no folclore, como aponta Silva (2010b), é impossível determinar com certeza quando e onde surgiu o termo *vampiro* como o conhecemos hoje. O primeiro registro escrito, entretanto, pode ser encontrado na obra russa *O livro da profecia*, de Vladimir Jaroslov, em 1047. O termo eslavo - *upir* - é usado para designar um personagem transgressor das regras sociais, um padre que é considerado um vampiro hediondo – *upir lichy* (MELTON, 2003; SILVA, 2010b).

Um ser tão presente como o vampiro no imaginário humano, alimentado por lendas e relatos que o tornaram tão próximo do cotidiano dos homens nos séculos passados, mostrou-se atrativo para as obras literárias, que logo o incorporaram a diversas produções, causando fascínio e terror com descrições de suas crueldades.

2.2 O vampiro na literatura e outras artes

Na Europa ocidental, a introdução do vampiro literário ocorreu no século XVIII, na Alemanha, com o poema “Der Vampir” (1748), de Heinrich August Ossenfelder, e na Inglaterra romântica, com o poema “Christabel”, em 1798, escrito

por Samuel Taylor Coleridge, e, nas narrativas curtas, por meio do conto “The vampyre, a tale”, de John William Polidori, em 1819.

Segundo Argel e Moura Neto, o vampiro representado por Ossenfelder pertence à tradição folclórica centro-europeia, acrescido de um aspecto sensual que o “transformou numa ameaça aos valores cristãos” (2008, p. 22). O texto do poeta alemão narra, pela voz do próprio vampiro, seu desejo pela jovem Cristina e sua vontade de tomá-la para si em um beijo em que ela sucumba. Cristina segue fielmente os conselhos maternos e o vampiro apresenta-se como um concorrente à mãe, medindo forças com ela, no intuito de arrebatá-la a jovem donzela: “Nesse instante indagarei,/ não superam minhas lições/ as de tua bondosa mãe?” (OSSENFELDER, 2010, p. 213).

Em 1773 temos o poema “Lenore”, de Gottfried August Bürger, que, apesar de não utilizar a palavra vampiro em seus versos, influenciou profundamente a literatura a ela relacionada. No poema é narrada a história de Lenore, que espera o retorno de seu noivo de uma batalha. Entretanto, à medida que todos chegam, menos seu noivo, ela se desespera com a certeza de que Guilherme está morto. Revoltando-se contra a figura divina, Lenore martiriza-se até o cair da noite, que traz seu noivo Guilherme ao seu encontro à meia-noite e a leva em uma cavalgada fantasmagórica. Ao final, esse cavaleiro revela-se como a Morte, que veio para julgar a blasfêmia da jovem perante Deus.

“Nós os mortos cavalgamos velozes.
Que hoje te levarei com gosto
Até nosso leito nupcial.”

[...]

“Tens medo, querida? A lua resplandece!

Tens medo, amor, dos mortos também?”

“Ah, deixemos os mortos em paz!”

[...]

“Paciência! Paciência! Contra Deus não blasfeme jamais!

Nem com o coração em agonia!

Pois aí tens escoltado o corpo à terra fria,

À alma que Deus conceda paz!”

(BÜRGER, 2010, p. 220–225).

É com Johann Wolfgang von Goethe que encontramos a figura da vampira *femme fatale*, que passou a ser um dos temas favoritos dos escritores românticos, além de reforçar o conflito religioso, como em Ossenfelder. O poema de Goethe “A noiva de Corinto”, publicado em 1797, “narra a viagem de um jovem ateniense a

Corinto para conhecer a noiva prometida. Hospedado na casa dos pais desta, recebe durante a noite a visita de uma moça que o encanta e com quem troca votos de amor” (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 22). Entretanto, após a meia-noite, a jovem revela ao rapaz que está morta e condenada a sair de seu caixão toda noite para seduzir jovens e aspirar “o sangue de seu coração”.

Da sepultura lançada à vida,
À procura do anelado bem,
Por perdido ser inda querida
Aspirar todo o sangue que tem.
Quando ele morrer,
Mais hei de querer,
Sedenta, a debelar gente jovem.

Tanto não viverás!
Definhas-te, aqui neste lugar, meu belo;
(GOETHE, 2010, p. 233).

A explicação para essa situação deve-se ao fato de a jovem ter sido impedida de consumir seu noivado, em decorrência de uma promessa da mãe, convertida ao cristianismo. Segundo Argel e Moura Neto, Goethe “deu a entender que, ao trocar os vários deuses do Classicismo pagão por um único deus 'invisível nos céus', a família da moça fez um mau negócio. Para a própria noiva, foi a morte do amor” (2008, p. 23). Ao final do poema, a noiva ensina a mãe como acabar com seu sofrimento, pedindo que ela arme uma fogueira e que a lance e ao amante ao descanso.

No tocante à Inglaterra, o poema inacabado “Christabel”, de Coleridge, publicado somente em 1816, convida essa criatura de hábitos noturnos e funestos a adentrar o seio inglês. O poema conta a história da jovem Christabel que, em um passeio pelo bosque, encontra-se com Lady Geraldine, uma donzela que alega ter sido sequestrada por malfeitores. Christabel, fragilizada pela história, convida Geraldine para seu castelo e divide seu leito com ela.

Ela se deitou ao lado da Virgem! –
E tomando a jovem em seus braços,
Ah, Meu Deus!
E com voz baixa e os olhos cheios
De tristeza, estas palavras ela disse:
“Dentro deste peito existe uma maldição
Que é senhora de tuas palavras, Christabel!
Tu agora sabes, e saberás no dia de amanhã,
A marca de minha vergonha, o selo desta dor;
(COLERIDGE, 2010, p. 246).

Apesar de não existir a palavra vampiro no decorrer do poema, o clima misterioso criado por Coleridge fez com que a obra se tornasse uma das preferidas do século XIX, em especial pela cena em que Christabel vê Lady Geraldine despida, pedindo-a que se cubra – ainda que não se saiba o porquê – ao ver o busto e as costelas de sua convidada (ARGEL; MOURA NETO, 2008).

Seu vestido de seda, e a anágua,
 Caíram a seus pés, e inteira à mostra,
 Oh! Seu peito e suas costelas –
 Visão de sonho, não há palavras para ela!
 Ó cubra-a, por favor, querida Christabel!
 (COLERIDGE, 2010, p. 246).

Segundo Argel e Moura Neto, “nem o próprio Coleridge tinha ideia clara a respeito de seu personagem” (2008, p. 24), deixando-o incompleto. Apesar disso, encontramos alguns elementos no seu poema que irão repercutir em outras obras, como em *Carmilla*, do irlandês Sheridan Le Fanu, que também apresenta uma vampira e insinua o amor lésbico.

Ainda na Inglaterra, o poeta Robert Southey, expressando seu interesse pelos mortos-vivos ou redivivos, conta, no poema “The Old Woman of Berkeley”, a história de uma bruxa que tenta impedir que seu corpo seja levado depois de sua morte. Outra composição de Southey, “Thalaba the Destroyer”, de 1801, apresenta a batalha do herói Thalaba contra um vampiro que se apossou do corpo de sua noiva morta. Nesse sentido, o texto de Southey torna-se importante por ser o primeiro a trazer expressamente a palavra *vampiro* – no livro oito (ARGEL; MOURA NETO, 2008).

“Essa não é ela!” o Velho Homem exclamou,
 “Um amigo! um manifesto Amigo!”
 E para o jovem ele segurou sua lança
 “Golpeia e entrega-te!”
 “Golpea-a!” exclamou Thalaba,
 E paralisado de todas as forças
 Olhou fixamente para a terrível forma.
 “Sim! Golpeia-a”, gritou uma voz cujos tons
 Fluiu com tal repentina cura através de sua alma,
 Como quando o deserto se livra
 Da morte entregue a ele.
 Mas desobediente àquela voz bem conhecida
 Seu olho a procurava,
 Quando Moath, firme de coração,
 Executou a ordem; ao cadáver do vampiro
 Ele atirou sua lança; caiu,
 E uivando com a ferida

Seu demônio inquilino fugiu.
 Uma luz de safira caiu sobre eles,
 E engalanado de glória, à visão deles,
 O Espírito de Oneiza se elevou.

(SOUTHEY, 1991, [s.p.], tradução nossa¹⁰).

Outro poeta a tratar do vampiro foi John Herman Merivale. O poema “The dead men of Pest”, de 1807, narra a história de um demônio chamado Vampiro, que, saindo de sua tumba, extermina uma aldeia, sugando o sangue dos habitantes.

O vampiro – assim ele nomeou este demônio hóspede –
 Tinha rompido as sagradas mortalhas do túmulo,
 E do cadáver enterrado ele mesmo tomou posse.
 "Este relato, quando pela cidade o tornamos conhecido,
 Incomum horror se apoderou dos mais fortes espíritos,

(MERIVALE, [s.d.], [s.p.], tradução nossa¹¹).

Segundo Argel e Moura Neto, devemos ainda mencionar John Stagg, cuja balada “The vampyre” apresenta-nos nota que “contém uma discussão erudita sobre vampiros” (2008, p. 25), que estaria fundada em acontecimentos na Hungria e algumas partes da Alemanha, relatando-nos o fato de clérigos e professores tentarem explicar o fenômeno. O prefácio de Stagg contém informações certamente colhidas da história de Arnold Paole e relato de Dom Augustin Calmet no início do século XVII.

Lord Byron, além de influenciador do vampiro de Polidori, também escreveu um poema sobre esse mito. “The Giaour: A Fragment of a Turkish Tale”, de 1813, traz um protagonista que se tornou vampiro após ser amaldiçoado por um muçulmano e passou a sugar o sangue daqueles que lhe eram próximos.

Falso infiel, tu hás de sucumbir
 À foice vingativa de Monkir,

¹⁰ “This is not she!” the Old Man exclaimed, “A Fiend! a manifest Fiend!”/ And to the youth he held his lance, “Strike and deliver thyself!”/ “Strike her!” cried Thalaba, / And palsied of all powers/ Gazed fixedly upon the dreadful form./ “Yea! strike her!” cried a voice whose tones/ Flowed with such sudden healing thro’ his soul, / As when the desert shower/ From death delivered him./ But unobedient to that well-known voice/ His eye was seeking it, / When Moath firm of heart, / Performed the bidding; thro’ the vampire corpse/ He thrust his lance; it fell, / And howling with the wound/ Its demon tenant fled./ A sapphire light fell on them, / And garmented with glory, in their sight/ Oneiza’s Spirit stood. (SOUTHEY, 1991, [s.p.], 8th book. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/39804/39804-h/39804-h.htm#The_Eighth_Book>)

¹¹ The vampire – so he named this demonne guest –/ Had burst the sacred cerements of the tomb, / And of the buried corse himselfe possest. / "This newes, whanne thro' the towne wee made it knowne, / Unusual horroure seised the stoutest wyghtes, (MERIVALE, [s.d.], [s.p.]).

[...]
 Teu corpo será da tumba arrancado:
 Como vampiro à terra retornado,
 No teu próprio rincão hás de baixar
 E o sangue da tua raça ali chupar.
 À meia-noite, esposa, filha, irmã
 Dar-te-ão, sugadas, o vital elã;
 Mas deteste o banquete que alimento
 Teu corpo morto, lívido vivente.

(BYRON, 2010, p. 107).

Encontramos no texto de Byron elementos que remontam ao relato de Calmet, uma vez que as vítimas do vampiro são seus familiares. Além disso, o vampiro de Byron é um amaldiçoado, impuro e infiel, como detectamos no próprio nome do poema. Um dos principais candidatos para o vampirismo, nos séculos passados, era o excomungado, que não podia ser enterrado junto aos demais, estando condenado a permanecer à margem da sociedade. No caso do protagonista de Byron, ele está sentenciado ao isolamento e a entregar-se à loucura, pois ninguém, nem mesmo os demônios, poderiam conviver com seu aspecto, como podemos compreender nos versos abaixo.

Vai pois assim de volta à tumba escura,
 Com os demônios entrega-te à loucura,
 Até que eles se afastem, de ar aflito,
 Com horror do teu espectro ainda mais maldito!

(BYRON, 2010, p. 107).

Já o poeta John Keats, que publicaria “Lamia” em 1820, no poema “A Bela Dama Impiedosa”¹² (1819), apesar de também não utilizar a palavra *vampiro*, apresenta uma dama sedutora e mortal.

IV.

Encontrei uma dama nos campos
 Cheia de beleza – uma filha de fada,
 Seus cabelos eram longos, os pés eram luz
 E os seus olhos eram selvagens.

[...]

IX.

Depois ela me fez adormecer,
 E ali eu sonhei – Ah! Mal de mim!

¹² No original o texto foi escrito em inglês, mas com o título em francês – “La belle dame sans merci”.

O último sonho que sonhei
Na encosta fria da colina.

X.

Eu vi pálidos reis e princesas também,
Pálidos guerreiros, a palidez da morte com todos;
Eles choravam: – ‘A Bela Dama Ingrata
Te escravizou!’

(KEATS, 1884, tradução nossa¹³).

No tocante à prosa que trata de vampiros, apesar de existir a narrativa “Der Vampyr”, de Theodor Arnold, composta em 1801, coube a John William Polidori produzir o primeiro trabalho sobre o assunto. Conforme esclarecem Argel e Moura Neto (2008), a obra de Arnold caiu no esquecimento, deixando para Polidori a função de introduzir o vampiro na prosa ficcional, apresentando-o à sociedade. Em 1819, Polidori publicou o conto “The Vampyre, a Tale” na *New Monthly Magazine*. Ainda de acordo com Argel e Moura Neto (2008), o texto foi publicado como sendo de autoria de Lord Byron, já famoso e um mito na Inglaterra, e alcançou um “estrondoso e imediato” (p. 27) sucesso. Reza a lenda que a inspiração para a composição de Lord Ruthven, vampiro e protagonista do conto, veio durante uma reunião de amigos, organizada por Lord Byron, da qual participaram o anfitrião, acompanhado por seu amigo e médico particular John Polidori, Percy Bysshe Shelley com sua namorada Mary Godwin, e Claire Clairmont, meia-irmã de Mary. Juntos eles resolveram inventar histórias de terror. Nessa noite surgiu a inspiração para o clássico *Frankenstein* e o conto de Polidori - baseado na história inacabada contada por Lord Byron (SILVA, 2010b).

Os textos que anteriormente tratavam do vampiro, colocavam-no a certa distância dos leitores, levando-os para os campos míticos da Grécia e épocas remotas, aproximando-o da Antiguidade, o que não ocorre na narrativa de Polidori, que traz o vampiro para a sociedade inglesa, inserindo-o nos salões londrinos acompanhado de certa nobreza: “EM MEIO à libertinagem própria do inverno londrino, um nobre, mais notável por suas excentricidades do que por sua linhagem,

¹³ IV.: I met a lady in the meads,/ Full beautiful—a faery’s child,/ Her hair was long, her foot was light,/ And her eyes were wild./ [...] IX.: And there she lulled me asleep,/ And there I dream’d—Ah! woe betide!/ The latest dream I ever dream’d/ On the cold hill’s side./ X.: I saw pale kings and princes too,/Pale warriors, death-pale were they all;/ They cried—“La Belle Dame sans Merci/ Hath thee in thrall!” (KEATS, 1884) Disponível em: <<http://www.bartleby.com/126/55.html>>. Acesso em 15 ago. 2013.

começou a circular em várias festas oferecidas pelas mais expressivas figuras da alta sociedade” (POLIDORI, 2010, p. 51). O conto “The Vampyre: a Tale” concebeu uma base para a imagem moderna do vampiro, aristocrático e sedutor, que iria influenciar autores como Bram Stoker, Anne Rice e Stephenie Meyer.

Em decorrência do sucesso do conto de Polidori, foi estabelecido o “protótipo para o vampiro da literatura, do teatro e posteriormente do cinema” (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 28). O vampiro conquistou a Europa e ganhou o mundo, propiciando o surgimento de diversas obras posteriores baseadas no personagem de Polidori. Ainda em 1819 o texto foi traduzido para o francês, recebendo o nome de “Le vampire”, e em 1820, Cyprien Bérard foi apontado como autor de *Lord Ruthwen ou les vampires*¹⁴, um romance que se constituía como uma continuação do texto de Polidori. Nesse mesmo ano, apareceu o melodrama “Le vampire”, escrito por Charles Nodier, e a ópera de James Robinson Planché intitulada *The Vampire; or the Bride of the Isles*. A publicação do conto “Vampirismus” ou “A narrativa de Cyprian”, como é mais conhecido, de E. T. A. Hoffmann, marcou o ano de 1821, que ainda teve uma tradução alemã para o texto de Cyprien e uma peça de Heinrich Ritter, *Der vampyr, oder die Todten-Braut*. Nos anos seguintes, há a publicação do conto “Lasst die Toten ruhen” (1823), de Ernst Raupach, uma ópera lírica composta por Heinrich Marschner, *Der Vampyr* (1828) e a estréia da peça *The Vampire Bride; or, The Tenant of the Tomb* (1834), de George Blyden (ARGEL; MOURA NETO, 2008; CARVALHO, 2010).

Em 1830, surgem *penny bloods* ou *penny dreadfuls* – folhetins que tinham como público-alvo os trabalhadores ingleses. O mais famoso deles foi *Varney, the Vampire; or The Feast of Blood*, publicado entre 1845 e 1847. Segundo Argel e Moura Neto, essa história foi um marco para a evolução do mito vampírico, pois, devido ao pequeno valor comercial, um *penny*¹⁵, atingiu a grande massa popular, e contribuiu para a difusão da imagem do vampiro, apresentando

¹⁴ A autoria do romance *Lord Ruthwen ou les Vampires*, conforme apontam Argel e Moura Neto, foi creditada a Cyprien Bérard, visto que a página do título informava “romance de C. B., publicado pelo autor de *Jean Sbogar* e de *Thérèse Aubert*” (2008, p. 30). Entretanto, o autor das obras citadas era Charles Nodier, lembrando o episódio passado por Polidori e Byron.

¹⁵ Unidade utilizada para designar a menor fração monetária inglesa. Na época dos *penny bloods*, antes da adoção do sistema decimal na Inglaterra em 1971, o valor do penny era 1/240 de uma libra esterlina.

o primeiro vampiro a ser descrito como “mal-ajambrado”. Parece abominar a condição vampírica, debatendo-se entre dúvidas e sentimentos de culpa, mas, ainda assim, atravessa os 220 capítulos, divididos em 109 edições, seduzindo e vampirizando juvenzinhas enquanto viaja pela Europa. Por fim, incapaz de suportar a não-vida eterna, de súbito decide matar-se. (2008, p. 37).

Na Rússia, Nikolai Gógol apresentou sua versão de vampiro em 1835, com o conto “Viy”, que traz uma mulher sugadora de sangue de bebês. O Conde Alexei C. Tolstoi, em 1841 e 1847, também aborda o mito em “Upyr” e “A família do *Vurdalak*”. Já nos Estados Unidos, Edgar Allan Poe, mesmo não tratando de vampiros propriamente ditos, apresenta-nos diversos textos que trazem elementos do mito, como em “Ligeia” (1838), “A queda do solar de Usher” (1839) e “O retrato Oval” (1845). Ainda em solo americano, Julian Hawthorne escreveu o conto “O mistério de Ken” (1883), seguindo os passos de seu pai, Nathaniel Hawthorne que, em 1844, já havia escrito “A filha de Rapaccini” (ARGEL; MOURA NETO, 2008).

Em 1849, Alexandre Dumas (pai) publicou a história “A dama pálida” no livro *Le mille et un fantômes – Une journée à Fontenay-aux-Roses*, em que a ação do protagonista vampírico ocorre nos montes Cárpatos, que será residência do conde Drácula no romance homônimo, de Bram Stoker. Conforme apontam Argel e Moura Neto (2008), o interesse de Dumas pelo tema não se limitou a essa obra, pois, em 1851, ele compôs, em parceria com Auguste Maquet, a peça teatral *Le vampire*, que inovou o tema ao trazer, junto ao já tão copiado Lord Ruthven, uma outra vampira, que, apaixonada, defende o mocinho. Sobre Lord Ruthwen de Dumas, Argel e Moura Neto o descrevem como “cruel, sombrio, elegante e sedutor, sutilmente sarcástico, como seriam seus sucessores no cinema” (2008, p. 39).

A peça de Dumas (pai) representa uma mudança na concepção do vampiro, que, a partir da década de 1850, incorpora tons mais fortes de crueldade e violência, não necessitando mais desposar suas vítimas, como em Polidori, e essas já não se mostram tão passivas. Além disso, conforme ressaltam Argel e Moura Neto, o vampiro desse período passou a atacar rapazes, incorporando adereços, temores, hábitos e modo de ser, tais como: “capa, o medo de cruces, a existência noturna e uma personalidade ainda mais magnética e sedutora” (2008, p. 40).

Em 1857, Charles Baudelaire (1821-1867) publicou “As metamorfoses do vampiro”, poema que apresenta o relacionamento erótico entre um homem e uma vampira. A criatura vampírica é descrita de forma sensual e voluptuosa,

representando desejo sexual da mulher. Logo após o ataque, ela se transforma em um ser repugnante: “Quando após me sugar dos ossos a medula,/ Para ela me voltei já lânguido e sem gula/ À procura de um beijo, uma outra eu vi então/ Em cujo ventre o pus se unia à podridão!” (p. 103-104). Na época, esse poema, juntamente com outros, foi considerado obsceno pelo governo francês, e o poeta foi condenado a pagar uma multa (SILVA, 2010b).

Já a partir de 1870, ainda segundo os autores, as histórias sobre vampiros passaram a apresentar o repúdio às mudanças no comportamento feminino, incorporando o estereótipo de *femme fatale*, consolidado por Théophile Gautier na obra “A morta amorosa”, de 1836. Nessa narrativa, a cortesã Clarimonde retorna da morte para atormentar o padre Romuald, competindo com o poder do Criador. Nesse contexto, em que a sociedade desprezava as atitudes e opiniões femininas que atestavam sua caminhada rumo a uma independência maior, surge, em 1872, a obra do irlandês Joseph Thomas Sheridan Le Fanu, intitulada *Carmilla*: A vampira de Karnestein. Carmilla ou Mircalla é “bela, insidiosa e suave” (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 41), perigosa e tem uma predileção por mulheres. Esse comportamento é explicado por Argel e Moura Neto pelo fato de tanto o homossexualismo quanto a sexualidade feminina agressiva serem tratadas como “degeneração dos códigos morais e sociais” (2008, p. 41-42).

Carmilla não só consome apenas sangue de mulheres como também parece demonstrar seu interesse pelo sexo feminino. Além disso, o autor irlandês apresenta suaves cenas que evidenciam o comportamento lésbico da vampira.

Por vezes, ao cabo de uma hora de apatia, minha estranha e bela companheira tomava minha mão e a pressionava repetidamente com ternura [...]. Parecia um ardor de amante; sentia-me encabulada; aquilo era, ao mesmo tempo, detestável e irresistível; com olhos cheios de desejo, ela me puxava para si, e seus lábios quentes cobriam-me de beijos as faces; e ela sussurrava, quase soluçando: “És minha, serás minha; tu e eu seremos para sempre uma só”. (LE FANU, 2010, p. 70-71).

Outra característica que detectamos em *Carmilla* é a presença da metamorfose, que encontraremos também em *Drácula*. A figura vampírica de Le Fanu assume outra forma durante os ataques a sua vítima Laura, assim como o conde vampírico projeta uma nova aparência durante suas andanças pela noite ou ataques em busca de alimento.

Mas, de súbito, vi um animal preto, cor de fuligem, semelhante a um gato monstruoso. Parecia ter cerca de 1,20 m ou 1,50 m, pois era do tamanho do tapete que ficava diante da lareira; e andava de um lado para o outro, com o nervosismo ágil e sinistro de uma fera enjaulada. [...]. Senti quando ela pulou, suavemente, na minha cama. Os dois olhos grandes se aproximaram do meu rosto e, de repente, senti uma pontada ardida, como se duas grandes agulhas penetrassem, a dois ou quatro centímetros de distância uma da outra, fundo no meu peito. Acordei com um grito. [...] vi um vulto de mulher ao pé da cama, um pouco à direita. Ela usava um vestido escuro e largo, e tinha os cabelos soltos, cobrindo-lhe os ombros. (p. 90).

A transformação do vampiro em animal parece estar ligada as suas raízes orais e mitológicas, em que muitas vezes essa criatura era associada a animais selvagens, como os lobos. Entretanto, em *Drácula*, essa habilidade torna-se mais dinâmica, dando ao conde vampírico não apenas uma forma animal, mas diversas outras, como podemos notar nos trechos abaixo:

De repente, vi mover-se alguma coisa ao longo do muro exterior, [...] Na forma que se movia, reconheci o conde. Não distinguia sua face, mas suas mãos tão particulares o traíram bastante. [...] não tardei muito a experimentar terror, pois o homem, de cabeça para baixo, deslizava sobre a parede que margeia o abismo. Seu manto se desfaldava em forma de grandes asas. [...] este homem, com a agilidade de um lagarto, agarrava-se pelos pés e pelas mãos a cada saliência da pedra! (STOKER, 2013, p. 39).

[O vampiro] Pode se transformar em nevoeiro, em lobo, como vimos à chegada do barco a Whitby, em morcego, tal como o entrevimos por detrás da janela de Lucy. Corpo fluido, pode escorregar como fumo através de interstícios imperceptíveis, como fez Lucy, antes da sua verdadeira morte, entre as grades do túmulo. (p. 167).

Drácula possui as habilidades dos licantropos pesquisados por Baring-Gould (2008), uma vez que pode se transformar em uma forma animal, entretanto, não se limita a elas, podendo assumir outras que lhe garantem mobilidade e liberdade para atingir seus objetivos. Assim, de acordo com sua necessidade, Drácula assume uma forma diferente que lhe facilita o acesso às suas vítimas. Nenhum outro vampiro na literatura possui tamanha plasticidade fórmica quanto o de Bram Stoker.

Desde Polidori, o vampiro ganhou diversas versões nas inúmeras obras subsequentes ao conto “The Vampire: a Tale”. Entretanto, à medida que o tempo passava, essa figura foi-se saturando, perdendo seu encantamento misterioso junto às platéias, tornando-se um herói romântico ou mesmo uma figura cômica.

Essa saturação foi aliviada com o tendência Decadentista¹⁶, que afastou o vampiro do ideal heroico byroniano do início do século, ligando-o à degradação e decadência, fazendo-o chegar ao fim do século como um “ser híbrido, ameaçado pela animalidade” (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 44).

Nesse período encontramos vários relatos sobre vampiros que fogem ao convencional, pois o sangue já não é seu único alimento, passando a sugar energia vital, o que dá início ao vampirismo psíquico. Como representantes dessa fase podemos citar, entre outros, Guy de Maupassant – “O Horla” (1886, primeira versão; 1887, segunda versão); Sir Arthur Conan Doyle – “O parasita” (1894); Aluísio Azevedo – “A mortalha de Alzira” (1891). Alguns contos de Poe – “Ligeia” (1838), “A queda do solar de Usher” (1839), “O retrato oval” (1845) –, já antecipavam essa nova perspectiva sobre o vampiro, contribuindo para a sua ambiguidade. Argel e Moura Neto (2008) apontam para o fato de essas mudanças no mito serem suficientes para garantir um fôlego a mais ao vampiro, até o advento da obra *Drácula*.

Contudo, é com o romance de Abraham (Bram) Stoker, publicado em 1897, que o vampiro garante seu lugar na literatura, influenciando e espalhando o poder desse mito para o mundo. *Drácula* soma diversas características vampíricas, apresentadas por meio do personagem Abraham van Helsing, um vampirólogo, fundando o mito moderno do vampiro. Além disso, conforme Claude Lecouteux (2005), são acrescentadas algumas características identificadoras do vampiro, como a completa falta de liberdade para andar durante o dia e sua rejeição ao alho, que é usado como proteção contra ele, conforme podemos notar na fala de van Helsing:

Van Helsing tornou a fechar a porta e cobriu-a de flores de alho.

– Por que esta precaução? – perguntei-lhe.

– Para que ‘ela’ não regresse independente de nós [...] Ela se lançou em direção à porta da sepultura e se deteve petrificada [...] Van Helsing desembaraçava a grade das flores, e com uma surpresa sem igual vimos a forma de Lucy escorregar entre os dois portais. (STOKER, 2013, p. 152-153).

¹⁶ O Decadentismo era um subproduto do Romantismo no século XIX e tinha como lema a “arte pela arte”. Apoiando-se nas palavras de Gautier – “tudo o que é útil é feio” –, influenciou um dos seus maiores escritores, Oscar Wilde, e no prefácio de seu romance *O retrato de Dorian Gray* (1891), encontramos o princípio que guiava o movimento: “Toda arte é completamente inútil” (WILDE, 2012, p. 6). O Decadentismo contava com autores que compartilhavam uma visão pessimista do mundo, acompanhada de uma inclinação estética marcada pelo subjetivismo, pela descoberta do universo inconsciente e pelo gosto pelas dimensões misteriosas da existência.

O relato do vampirólogo aos ouvintes enfatiza que, apesar de seus poderes, o vampiro possui limitações. O professor acrescenta: “Seu poder cessa, como de todos os espíritos do mal, ao levantar da aurora” (STOKER, 2013, p. 168). A relação do vampiro com a noite torna-se ainda mais estreita após *Drácula*, uma vez que antes dele, esse ser ainda possuía certa liberdade para vagar durante o dia, como acontece com Carmilla, personagem vampírico de Le Fanu.

Após o surgimento de *Drácula*, o vampiro atingiu proporções inimagináveis anteriormente. O personagem homônimo repetiu o mesmo caminho de Lord Ruthven, que influenciou o século XIX, tornando-se sinônimo de vampiro não apenas para o século XX como também para o XXI. Além disso, *Drácula*, conforme aponta Bruno Berlendis de Carvalho, foi “o romance [que] veio a suplantar, [...], o modelo já saturado de Lord Ruthven” (2010, p. 447), sendo adaptado para os palcos na segunda metade dos anos 1920. Mas é em 1927 que, adaptado para estreiar na Broadway, o vampiro, interpretado por Bela Lugosi¹⁷, ganha uma face que será imortalizada pelo cinema, em 1931.

Na segunda metade do século XX, o mito é atualizado na figura de Lestat de Lioncourt, um novo Drácula. O romance *Interview with the vampire: the vampire chronicles*, publicado em 1976 por Anne Rice, fornece novas perspectivas sobre o vampiro, ao apresentá-lo como andrógino e, ainda, como uma criatura dividida entre sua monstrosidade e sua humanidade.

Com relação à produção literária de Rice, podemos citar os textos *The Vampire Lestat* (1985); *The Queen of the Damned* (1988); *The Tale of the Body Thief* (1992); *Memnoch the Devil* (1995); *Pandora* (1997); *The Vampire Armand* (1998); *Vittorio the Vampire* (1999); *Merrick* (2000); *Blood and Gold* (2001); *Blackwood Farm* (2002); *Blood Canticle* (2003); *Prince Lestat* (2014)¹⁸. No tocante aos palcos

¹⁷ Cf. anexo B. Bela Ferenc Dezső Blasko nasceu em Lugoj, Império Austro-Húngaro, em 20 de outubro de 1882; faleceu em Los Angeles, EUA, em 16 de agosto de 1956. Estereotipado como Drácula, Lugosi fez diversos filmes de baixo orçamento antes de ficar desempregado. Foi enterrado, a pedido da esposa e do filho, com a vestimenta do personagem que o lançou no cinema (MELTON, 2003); (PRIMATI, 2002b); (ARGEL; MOURA NETO, 2008).

¹⁸ Os títulos, traduzidos para o português e publicados pela editora Rocco são: *O vampiro Lestat*; *A rainha dos condenados*; *A história do Ladrão de Corpos*; *Memnoch*; *O vampiro Armand*; *Sangue e Ouro*; *A fazenda Blackwood*; *Cântico de sangue* e *Príncipe Lestat*, que fazem parte da série *Crônicas Vampirescas*, enquanto os títulos *Vittorio, o vampiro* e *Pandora* pertencem à série *Novos Contos de Vampiros*.

brasileiros, citamos André Vianco, cujas obras alcançaram destaque no mercado editorial com os romances *Os Sete* (2000; 2001)¹⁹; *O vampiro-rei – vol. 1* (2004); *O vampiro-rei – vol. 2* (2005), *Vampiros do Rio Douro – vol. 1* (2007) e *Vampiros do Rio Douro – vol. 2* (2007). Além disso, merecem destaque *O vampiro de Curitiba* (1965), de Dalton Trevisan e *A Confissão* (2006), de Flávio Carneiro, entre outros.

Assim como no século XIX o vampiro ganhou os palcos com as adaptações de Lord Ruthven para o teatro, na França principalmente, no século XX ele alcança também a sétima arte, com inúmeras adaptações de *Drácula*, de Bram Stoker. Em 1908, surge o primeiro filme de vampiro – *Les vampires de la côte*²⁰, produzido na França, em preto e branco e mudo. Após esse filme, vários outros surgiram, merecendo destaque os curta-metragens *The vampire's Trail* (1910) e *The Vampire* (1913), ambos dirigidos por Robert G. Vignola. Ainda podemos citar os filmes mudos *Vampires of the Night* (1914), *The Kiss of a Vampire* (1915), *The Vampire's Clutch* (1915), *A Night of Horror* (1916) e *The Vampire* (1920).

Entretanto, é no filme *Drácula* (1931), dirigido por Tod Browning, que a imagem fixada pelo ator húngaro Bela Lugosi transforma esse personagem, influenciando diversos filmes. Assim, o Conde *Drácula* passa a ser um homem maduro, de aparência bem cuidada, pálido, com cabelos negros e capa longa, bem diferente do que Bram Stoker descreve:

Diante de mim se achava um velho de queixo cuidadosamente escanhoado, de longos bigodes brancos e vestido de negro da cabeça aos pés. [...] Isso no mais puro inglês, mas com um singular acento. Atravessei o limiar e ele se apoderou bruscamente da minha mão. Estremeci ao contato gelado de seus dedos. (2013, p. 22).

Depois de Lugosi, Christopher Lee será outro intérprete imortalizado pela figura vampírica de Stoker, em 1958. Entretanto, devemos lembrar a figura frágil e grotesca representada pelo ator Max Shrech, em 1922, no filme alemão mudo *Nosferatu, ou uma sinfonia do horror*, do diretor F. W. Murnau²¹. Na película, *Drácula*

¹⁹Livro publicado de forma independente pelo autor em 2000 e, após a aceitação do público, foi relançado pela Editora Novo Século, em 2001.

²⁰Película produzida e distribuída pela Pathé Frères em 1908, estreou nos Estados Unidos da América no ano de 1909, sob o título *Vampire of the Coast*. Apesar da menção ao mito vampírico, o filme é, na realidade, um filme sobre piratas.

²¹Murnau queria fazer uma adaptação do romance de Bram Stoker, porém não conseguiu os direitos autorais da viúva do escritor. Assim, Murnau produziu uma obra independente, porém atendo-se ao enredo do romance. Como não pôde utilizar os nomes da narrativa stokiana, o conde de Murnau

é caracterizado como desagradável e demoníaco, conquistando grande popularidade.

Posteriormente, vários outros filmes foram lançados, bem como surgiram diversas histórias e produtos que trouxeram o vampiro como personagem principal. Assim, contos e novos romances foram escritos, histórias em quadrinhos (HQ) desenhadas – sendo a mais famosa *Vampirella*²² (1969) –, e surgiram sociedades sobre estudos vampíricos, como a *Count Dracula Society*, fundada em Los Angeles, em 1962, por Donald Reed.

O sucesso de *Drácula* foi estrondoso, apoiado principalmente pela diversidade de produções realizadas, em especial pelo cinema e pelo teatro. Assim, as reinterpretações a respeito do Conde Drácula alimentaram a imaginação humana quando o assunto era vampiro, até que em 1976, Anne Rice lançou *Interview with the Vampire: the Vampire Chronicles*. A obra foi adaptada para o cinema em 1994, em um filme dirigido por Neil Jordan e protagonizado por Tom Cruise, Brad Pitt e Antonio Banderas interpretando os vampiros Lestat, Louis e Armand, respectivamente.

Assim como o romance de Stoker, a narrativa de Anne Rice é uma das que mais influenciou novas roupagens para os sugadores de sangue no cinema e outras artes. Como *Drácula*, trouxe elementos importantes para o mito, apresentando discussões interessantes e novas perspectivas para essas criaturas. Em seu romance, Rice interpôs como primeiro problema para o vampiro enfrentar a ausência do seu reflexo, já que ele se encontrava em uma sociedade moderna. Para Drácula, evitar espelhos era fácil, entretanto, para os vampiros da autora, as circunstâncias se complicavam, pois, vivendo em uma sociedade que prima pela imagem, tudo se torna um espelho em potencial, seja uma vitrina ou a tela de um televisor. Dessa

chamava-se Orlok, tornando-se uma das mais fiéis e macabras representações do vampiro no cinema.

²² *Vampirella* foi uma história em quadrinhos lançada em 1969 nos Estados Unidos, aparecendo originalmente na revista *Warren Publishing*, idealizada por Forrest J. Ackerman e desenhada por Frank Frazetta. Narra as aventuras de uma vampira extraterrestre, vinda de um planeta chamado Drakulon, que possuía dois sóis. É a mais antiga história em quadrinhos com um personagem vampírico ainda em produção. (Disponível em: <<http://www.actionsecomics.net/2012/11/vampirella-hqs-e-um-retrospecto-para-o.html>>. Acesso em 11 set. 2013).

forma, a autora devolve ao vampiro seu reflexo, tornando-o menos exposto à identificação²³.

Da história de Rice, destacamos dois personagens que trazem novas perspectivas para o mito: Louis e Cláudia. O primeiro, transformado pelo vampiro Lestat, recusava-se a perder sua humanidade, e a segunda revoltava-se por sua condição eterna de criança de seis anos, uma vez que sua mente amadureceu com o passar dos anos²⁴.

A recusa em se tornar uma criatura fria e animalésca está presente nos romances da saga *Crepúsculo*, da escritora Stephenie Meyer, uma vez que a família de vampiros descrita na obra abdica do hábito de consumir sangue humano, caminhando e convivendo pacificamente com as pessoas mortais.

A influência do romance de Rice atinge o vampiro de tal forma que ele reaviva a problemática que *Drácula* trazia para seu tempo, quando o vampiro buscava conectar-se aos demais, não querendo mais permanecer à margem da sociedade. Nina Auerbach (1995) defende que conde Drácula é o mais solitário vampiro que podemos conhecer. Ele é o único vampiro na narrativa, e não há qualquer vestígio de que ele tenha transformado outros, mesmo os marinheiros que atacou em sua viagem para a Inglaterra. Talvez por esse motivo, ele buscou em Londres sua companheira, iniciando por Lucy, mas enxergando em Mina a companhia ideal.

Essa retomada também pode ser sentida nos romances, seriados e filmes produzidos no final do século XX e começo do XXI, que sentiu uma nova explosão do mito vampírico com a Saga *Crepúsculo* (2008), também convertida em filmes. Em várias dessas produções, a solidão enfrentada pelo vampiro é retratada de forma a providenciar a simpatia dos telespectadores, bem como a humanização dessa criatura, que não é mais um assassino sedento e irresponsável. Os vampiros do final

²³ A falta de reflexo foi, por muito tempo, utilizada como principal método de identificação de um vampiro. No meio cinematográfico, citamos como exemplo o baile que ocorre em *A dança dos Vampiros* (1967). O vampirólogo Abronsius (Jack MacGowran) e seu discípulo Alfred (Roman Polanski) percebem que estão rodeados de vampiros ao não enxergarem os reflexos dos demais participantes do baile nos espelhos do salão. No meio literário, em *Drácula*, há uma cena em que Jonathan Harker não enxerga o reflexo do conde em seu pequeno espelho, assustando-se, assim, com a presença repentina do vampiro.

²⁴ Anne Rice lançou em 2014 uma nova versão da obra *Entrevista com o vampiro*, narrada sob a perspectiva da vampira Cláudia. A obra, em versão graphic novel, foi ilustrada por Ashley Marie Witter e trata dos conflitos e contradições pelos quais a personagem, cuja mente adulta está presa eternamente em um corpo infantil.

do século XX sentem remorso pelas mortes causadas e, em muitos casos, recusam-se a cometer os homicídios que tanto os caracterizaram ao longo da história.

Nessa perspectiva, podemos acrescentar a franquia *Anjos da Noite*, cujos primeiro e segundo filmes foram dirigidos por Len Wiseman, com a atriz norte-americana Kate Beckinsale no papel da vampira Selene. No tocante ao terceiro da série, encontramos a vampira Sonja, interpretada por Rhanda Mitra e que teve a direção de Patrick Tatopoulos. O último título foi dirigido por Björn Stein e Måns Mårilind, com Kate Beckinsale novamente como Selene.

Há ainda a película dirigida por Tim Burton – *Sombras da noite* (2012) –, que traz Johnny Deep no papel do vampiro Barnabás, que foi amaldiçoado por uma bruxa, e que busca o amor verdadeiro. Podemos citar também o filme do diretor Francis Ford Coppola, *Drácula de Bram Stoker* (1992), com Gary Oldman como o conde vampírico que busca a reencarnação da mulher que sempre amou, encontrando-a em Mina Harker.

Não é apenas nas obras cinematográficas que encontramos o vampiro que tenta se reconectar à sociedade ou resgatar sua humanidade, seja por meio do amor ou do “serviço” prestado, protegendo as pessoas ao seu redor. Na série para televisão *Buffy: A caça-vampiros* (1997-2003), uma jovem é escolhida para caçar vampiros, entretanto, ela encontra Angel, que, por amor, busca redimir-se em seu vampirismo. Esse romance acabou projetando uma outra série, *Angel* (1999-2004), em que o vampiro homônimo utiliza seus poderes para caçar aqueles que prejudicam a sociedade.

A filmografia sobre os vampiros é vasta²⁵, apresentando diversos tipos de vampiros, como os meio-vampiros e aqueles que se recusam a caçar e matar humanos. Carlos Prinati (2002a) em um levantamento das produções vampíricas, elegendo as 100 melhores, assegura que as únicas películas que representam o vampiro como criatura que espalha a morte seriam as duas versões de *Nosferatu*, a primeira, de 1922, dirigida por Murnau e a segunda, de 1979, sob a direção de Wener Herzog.

O que podemos apreender da vasta produção sobre o mito do vampiro é a sua elasticidade quanto aos assuntos. O vampiro pode ser tanto representante de

²⁵ Tendo em vista a vasta produção cinematográfica e televisiva que utilizam o vampirismo como assunto, apresentamos uma relação de algumas dessas produções, cf. anexo C.

uma classe excluída, marginalizada, quanto estar no centro, representando os desejos de uma sociedade.

2.3 A perspectiva mítica do vampiro

O mito do vampiro foi transmitido por meio de relatos orais e faz parte das tradições do homem primitivo e, ao longo do tempo, foi se fixando no imaginário coletivo. Devido a sua presença no decorrer de séculos, o vampirismo assumiu muitos papéis na sociedade, visto como o responsável por epidemias e acontecimentos nefastos não compreendidos pelo homem, considerado antímodo de comportamento nas sociedades tradicionais, ou se configurando como um herói romantizado. A seguir, passamos a estudar o conceito de mito, para melhor esclarecer a posição do vampiro na sociedade.

Segundo Mircea Eliade, o mito é concebido em mais de uma perspectiva: ora é visto como “invenção”, “fábula” e “ficção”, ora como história verdadeira, “tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar” (2011a, p. 7-8). Sobretudo os etnólogos, os sociólogos e os historiadores das religiões estão familiarizados com a segunda acepção, que reflete o modo como o compreendiam as sociedades tradicionais, em que vigorava o mito vivo, não-dissociado do contexto. Nesse sentido, Eliade especifica que o mito fornece “modelos para a conduta humana”, conferindo “significação e valor à existência humana” (2011a, p. 8), servindo de modelo arquetípico²⁶ ao homem, revelando-se precedente às suas ações e dizendo respeito a sua condição. O mito é eminentemente linguagem, constituindo-se em um relato sobre as origens e surgiu como manifestação oral.

Apesar de o homem moderno querer se destituir dos seus mitos²⁷, ele está cercado por eles, que se apresentam de forma camuflada, seja na realidade

²⁶O conceito de arquétipo de Eliade difere do utilizado por C. G. Jung, para quem arquétipo pode ser compreendido como uma matriz de imagens em estado de inconsciência, “caminhos virtuais herdados” (JUNG, 2008, p. 24). Para Eliade, arquétipo refere-se a “modelos paradigmáticos estabelecidos pelos Entes Sobrenaturais” (2011a, p. 112), conforme os mitos das sociedades arcaicas.

²⁷ Segundo Raphael Patai (1972) o homem moderno encara os mitos como uma história fantástica, não no sentido sagrado e exemplar como era para os homens das sociedades primitivas, mas, apesar disso, não consegue se livrar dos seus resquícios. Eliade apresenta diversas ramificações dos mitos que se encontram camuflados na sociedade moderna, citando, entre outros, a história do personagem fantástico Superman, cujo mito “satisfaz às nostalgias secretas do homem moderno que,

cotidiana, seja no espetáculo ou filme a que se assiste ou livro que se lê (ELIADE, 2011a; PATAI, 1972). Conforme assegura Raphael Patai (1972), a relação do homem com o mito tem-se alterado ao longo do tempo, sofrendo influências da época, da mentalidade ou do enfoque a ele destinado, estando presente na vida do homem moderno nas mais diversas esferas, como no pensamento antropológico, teológico, nas manifestações artísticas, nos meios de comunicação de massa, como o cinema, a televisão e a literatura (*best-sellers*).

Na atualidade, o mito constitui-se em instrumento que busca autorizar ou modificar “instituições, costumes, ritos, crenças antigas na área em que são comuns” (PATAI, 1972, p. 14). É por meio dele que se tem o modelo de comportamento do herói/heroína e do vilão/vilã, da luta entre eles, e que determina que o primeiro, mesmo não dotado de todos os atributos que lhe seriam pertinentes, deve vencer o segundo. Para se tornar um herói, ele precisa enfrentar uma série de desafios – o caminho iniciático, que irá provar (ou não) que ele possui as qualidades necessárias para a função. Isso ocorreu com Hércules, desafiado nos doze trabalhos, para só então poder ser elevado a tal categoria.

O estudo do mito é do interesse de diversas áreas como a filosofia, a antropologia, a psicologia, a arqueologia e a literatura e artes em geral. Com relação à literatura, esse interesse apresenta-se mais intenso, pois o mito surge como narrativa, ainda que não necessariamente literária (SIGANOS, 1993). De acordo com Northrop Frye (2000, p. 28), “o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura, o interesse de poetas pelo mito e pela mitologia tem sido notável e constante desde a época de Homero”. Assim, podemos compreender a dualidade apresentada por Eliade (2011a) com relação à interpretação do que vem a ser o mito.

Nesse sentido, André Siganos (1993) propõe que o mito pode ser compreendido como literário, literalizado ou um misto dos dois. O primeiro constitui-se de um texto fundador, não fragmentado, apresentando inúmeras versões surgidas a partir de um texto literário historicamente datado, enquanto o segundo surge de narrativas orais arcaicas que são retomadas no contexto literário. Quanto ao terceiro, trata-se de um mito híbrido, tendo-se originado em relatos orais e

sabendo-se decaído e limitado, sonha revelar-se um dia um ‘personagem excepcional’, ‘um herói’” (2011a, p. 159).

evoluído para o texto literário, onde ganhará outras características e versões. Assim, o autor cita três mitos para elucidar sua classificação: o mito do Minotauro, o de Don Juan e o de *Édipo Rei*, de Sófocles. O primeiro é um mito fundador, baseado em relatos orais, o segundo surgiu em um texto literário que determina sua retomada posterior e o terceiro, cujas origens são orais, condiciona retomadas na literatura (SIGANOS, 1993).

Com relação ao mito do vampiro, acreditamos que ele se enquadra nas duas categorias propostas por Siganos (1993), constituindo a terceira, a do mito híbrido. Ele teve origem nos relatos orais, mas foi lapidado pela literatura, ganhando novos contornos e, em alguns casos, nova essência, porém não perdendo de vista características que o ligam aos antecedentes arcaicos de sua origem em suas constantes retomadas no seio da arte.

Foi traçando um panorama de sua evolução que verificamos que o vampiro, descendente de *Drácula*, se enquadra nessa perspectiva híbrida, já que muitas de suas características foram reunidas mediante a literatura, como a repulsa a símbolos cristãos e a limitação para atravessar cursos d'água. Entretanto, não foram deixadas de lado traços que são enunciados desde os relatos orais, como sua ligação íntima com a morte (ou a imortalidade) e o sangue.

3 A PÉRFIDA BELEZA VAMPÍRICA

*Quando ela de meus ossos sugou o interior
E virei para ela, cheio de langor
Para lhe dar um beijo de amor, vi somente
Em seus flancos um odre de pus repelente!*

Baudelaire

Como já mencionamos, a partir de *Drácula* (1897), de Bram Stoker, o personagem homônimo do romance tornou-se um vampiro arquetípico, modelo a ser seguido pelos demais escritores, influenciando tanto a literatura vampírica do século XX quanto a do século XXI. Entretanto, antes dele, o vampiro possuía diversas outras características, algumas abandonadas e outras retomadas no conde. Todas elas são usadas para a identificação da criatura vampírica, mesmo quando o termo vampiro não está explícito.

O *corpus* desta dissertação encaixa-se nesse contexto de apresentar diversas características que nos levam ao vampirismo. Entretanto, esse caminho, a princípio, não parece seguro, uma vez que não encontramos em todos os contos o termo vampiro, apenas características que ligam certos personagens a esse ser mítico e literário. Assim, nos textos de Polidori (2010) e Telles (2000), o vampiro está nomeado como tal, entretanto, não contamos com a mesma facilidade nos demais contos. Dessa forma, precisamos recorrer as suas peculiaridades para que possamos identificá-lo na narrativa.

À medida que buscamos certas características em particular, desvendamos outros pontos nos contos, que os tornam complexos e desafiadores, ao incorporarem e discutirem contextos sociais, bem como questionarem convenções, limitações e crenças.

3.1 Eros e o vampiro

O elemento erótico está presente no mito do vampiro desde as figuras que seduziam suas vítimas, como Lâmia e Lilith, na mitologia grega e hebraica, respectivamente, até nos textos que trazem o vampiro astucioso e galante, como a vampira Carmilla, de Le Fanu (1872); o noivo Guilherme em “Lenore”, de Gottfried

August Bürger (1773); a noiva no poema “A noiva de Corinto”, de Goethe (1797); e Lestat, dos romances de Anne Rice (1976).

O erotismo está relacionado a Eros, o deus grego associado ao amor, que, na *Teogonia*, está descrito como um dos deuses primordiais existentes desde antes do universo:

Bem no início, Abismo nasceu; depois,
Terra largo-peito, de todos assento sempre estável,
dos imortais que possuem o pico do Olimpo nevado,
o Tártaro brumoso no recesso da terra largas-rotas
e Eros, que é o mais belo entre os deuses imortais,
o solta-membros, e de todos os deuses e todos os homens
subjuga, no peito, espírito e decisão refletida
(HESÍODO, 2013, v. 116-122.)

O poder da beleza é dado a ele, que é capaz de inspirar grandes feitos, tanto em relação aos mortais quanto aos imortais. É-lhe concedido, no texto de Hesíodo, “um poder com extensão suficiente, [...], para assegurar tanto a coesão como a perenidade do universo” (LÉVY, 2005, p. 319), pois Eros é uma força geratriz, oculta e monstruosa, uma potência cósmica que penetra o universo e o amor doce-amargo que confunde sentimentos e gera lamentos.

Conforme Junito Brandão (1986a), o mito de Eros possui muitas variantes e diversificadas genealogias, como a que Platão apresenta, pela voz de Aristófanes, em *O banquete* (2005). Nesse diálogo, Eros é filho de Póros (Expediente) e Penía (Pobreza) e, por esse motivo, possui características bem definidas, que fazem desse deus “uma força, uma ‘energia’, perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma *carência* sempre em busca de *plenitude*. Um *sujeito* em busca do *objeto*” (BRANDÃO, 1986a, p. 187, grifos do autor).

O vampiro, como ser que não pertence nem a um mundo nem a outro, também pode ser entendido como uma criatura em busca de algo: seja a vingança, seja o amor perdido, seja o simples fato de querer manter-se nesse meio-termo. Compreendemos, dessa forma, o vampirismo como um contraste à santidade da criação divina, sendo, muitas vezes, uma extensão da imagem do Demônio. Assim, sua associação a Eros diz respeito ao embate entre o espírito criador e sua força destruidora, como podemos encontrar nas peças de Eurípedes²⁸, em que esse deus

²⁸ Segundo Lévy (2005), Eurípedes é o introdutor de Eros portando um arco e flechas, concedendo à

“aparece armado com um arco. Os projéteis disparados por Eros provocam dores e levam as vítimas à loucura e a atos criminosos” (SCHÜLER, 1994, p.101).

Relacionados a Eros, podemos citar os íncubos e os súcubos, seres demoníacos que atacavam jovens inocentes durante o sono. Íncubo era o demônio masculino e o súcubo, o feminino, e ambos cometiam inomináveis atos sexuais com suas vítimas durante a noite. Essas criaturas podem ser associadas ao vampiro, uma vez que após os ataques suas vítimas sentiam-se esgotadas fisicamente, pois eles sugavam as energias humanas durante o ato sexual (IDRICEANU; BARTLETT, 2007).

Segundo Flavia Idriceanu e Waine Bartlett (2007), a crença nos súcubos e íncubos esteve bastante disseminada durante os tempos medievais, sendo utilizados pela Igreja Católica como forma de repressão sexual, reforçando o tabu a respeito do sexo nesse período e nos posteriores. Dessa forma, encontramos em várias produções literárias essa força erótica que move o personagem vampírico, ofertando a ele o poder gerador e torturante, como nos contos de John Polidori, de Lygia Fagundes Telles, e, veladamente, nos de Edgar Allan Poe e Dinah Silveira de Queiroz.

Publicado em 1819, “O vampiro” causou comoção na Inglaterra vitoriana e se tornou basilar para a criação do vampiro do século XIX. Inicialmente atribuído ao poeta Byron, o conto, traduzido por grandes escritores da época, ganhou a Europa. Somente mais tarde o verdadeiro autor foi reconhecido, sendo a paternidade da narrativa entregue ao médico inglês John William Polidori. Sua narrativa apresenta uma figura misteriosa e sombria que transformará e transtornará a vida do jovem Aubrey.

Em “O vampiro” (2010), Lord Ruthven é descrito como um nobre excêntrico, cujos olhos mortiços e semblante sinistro eram elementos que o tornavam convidado frequente para as festas. Aubrey, um jovem órfão recém-chegado a Londres, logo se encantou por aquela figura que parecia saída de romances e buscou se tornar seu amigo.

Ele o observava; e a absoluta impossibilidade de formar uma ideia sobre o caráter de um homem inteiramente absorto em si mesmo, [...] [Aubrey] logo transformou esse objeto no herói de um romance e decidiu observar o fruto

entidade mitológica o poder de arruinar a vida daqueles a quem toca com seu amor.

de sua fantasia, em vez da pessoa diante dele. (POLIDORI, 2010, p. 53).

Um dia, sabendo que Lord Ruthven partiria para uma viagem, decidiu que também precisava de tal experiência ao ser convidado a se juntar àquele nessa jornada. A seguir, ele começou a descobrir algumas peculiaridades do homem, como sua propensão para contribuir para a ruína dos outros, sobretudo daqueles que se diziam virtuosos:

Em cada cidade ele deixava um jovem, até então afluente, arrancado do círculo por ele abrilhantado, amaldiçoando, na solidão de um calabouço, o destino que o levava à presença daquele demônio; enquanto isso, muitos pais, desesperados, viam-se em meio aos olhares eloquentes de crianças mudas e famintas, sem sequer dispor de um centavo de sua prévia e imensa fortuna com o qual pudesse comprar o suficiente para suprir-lhes a necessidade [...] afinal, descobriu-se que todas aquelas mulheres que ele tinha procurado, aparentemente por serem honestas, tinham, desde sua partida, deixado a máscara de lado e não receram expor toda a deformidade de seus vícios ao olhar público. (p. 55-57).

Encontramos, no trecho acima, um reflexo da ligação do vampiro às forças maléficas, que, no passado, contribuíram para a expansão e difusão do mito nos relatos que buscavam explicar eventos sobrenaturais e epidemias que dizimavam povoados. Lord Ruthven parecia distribuir a cada um dos personagens que tiveram contato com ele um destino trágico, seja social, físico ou financeiro.

Após romper sua amizade com Ruthven, Aubrey foi para a Grécia, onde conheceu Ianthe. A jovem, que o encantou, contou-lhe histórias sobre vampiros que havia naquela região, mas Aubrey não acreditou nelas. Ianthe forneceu a ele uma descrição detalhada da aparência daquelas criaturas das trevas, deixando-o horrorizado ao perceber a semelhança dos traços descritos com os de Lord Ruthven. Entretanto, Aubrey buscou convencer Ianthe da falta de fundamento de seus temores.

Um dia, o jovem resolveu seguir em uma excursão que levaria algumas horas e que passaria por um local que os nativos não se arriscavam a percorrer durante a noite, por ser conhecido “como refúgio dos vampiros nas suas orgias noturnas” (p. 61). Apesar das advertências de Ianthe, Aubrey não conseguiu retornar antes do anoitecer, pois naquela região “assim que o sol se põe, principia a noite: e antes que cobrisse uma boa distância, o poder da tempestade o encimou” (p. 61). Entre

trovões, Aubrey foi levado pelo cavalo assustado para a mata fechada, encontrando uma choupana, onde resolveu abrigar-se.

Nessa passagem, encontramos algumas imagens que antecipam a calamidade iminente, anunciando a presença da morte. O cavalo, como todo símbolo, possui tanto uma acepção positiva como negativa. No tocante à última, ele aparece como uma imagem semelhante à das trevas e do Inferno, sendo considerado "filho da noite e do mistério, [...] portador da morte e da vida a um só tempo" (CHEVALIER, J.; GHEERBRAND, A., 2012, p. 203). No conto de Polidori, o cavalo foi responsável pela condução de Aubrey à cabana onde jazia lanthe. Foi nesse ambiente também que se deu o primeiro encontro do jovem com a criatura vampírica.

O animal que conduz Aubrey o fez depois de se assustar com os constantes relâmpagos e trovões vinculados à tempestade que se havia formado. Esse cavalo traz consigo a agitação própria da natureza animal, agitação essa que é fervilhante, caótica, cuja projeção se assimila à angústia causada pela mudança, e que o animal compensa com a fuga, uma vez que “a agitação racionaliza-se na variante do esquema da animação que o arquétipo do caos constitui” (DURAND, 2002, p. 74). O caos aqui está espalhado no ambiente que Aubrey encontra – do lado de fora da choupana, a tempestade cujos “trovões ecoavam quase sem descanso; a chuva intensa atravessava a folhagem das árvores ao mesmo tempo que o relâmpago azulado e bifurcado parecia se precipitar e eletrizar seus pés” (POLIDORI, 2010, p. 61), e o que acontece no interior da residência – gritos e gargalhadas.

Esse tumulto de sons nos recorda o próprio galopar do cavalo, montaria de vingadores e entidades sobrenaturais, como aparece no “Apocalipse”, em que a Morte cavalga sobre o animal esverdeado:

⁷Quando abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto Animal que clamava: “Vem!” ⁸E vi aparecer um cavalo esverdeado, e o seu cavaleiro tinha por nome Morte; e a região dos mortos o seguia. Foi-lhe dado poder sobre a quarta parte da terra, para matar pela espada, pela fome, pela peste e pelas feras. (Ap. 6, 7-8).

Uma vez que à Morte foi concedido diversos métodos, encontramos no ambiente em que o jovem está, rodeado pela tempestade, aliado aos barulhos dos trovões, a condução ao clima propício para a cavalgada infernal, ao encontro com o vingador. Assim, ao se aproximar do abrigo, Aubrey ouviu gritos aterradores de uma

mulher e uma “risada zombeteira e exultante” (POLIDORI, 2010, p. 62). Forçando a porta, viu-se em absoluta escuridão, porém, não estava sozinho.

Esbarrou em alguém e imediatamente o segurou; quando uma voz gritou, “Mais uma vez enganado!”, ouvindo-se em seguida uma gargalhada; e sentiu-se agarrado por alguém cuja força parecia sobre-humana; determinado a não entregar sua vida por nada, lutou; mas em vão: foi erguido no ar e arremessado no solo com força tremenda: o inimigo atirou-se nele e, de joelhos no seu peito, pôs as mãos na sua garganta no momento em que o clarão de inúmeras tochas, penetrando pela abertura da janela perturbou-o. (p. 62).

Aubrey encontrara-se com um vampiro, que fora espantado pelos habitantes que haviam saído à procura de lanthe, que desaparecera, e que era a autora dos gritos que o jovem tinha ouvido antes do ataque. Com a notícia da morte da moça, Aubrey adoeceu e em seus delírios chamava por Lord Ruthven e lanthe, implorando a ele que poupasse sua amada. Coincidentemente, o lorde chegou à cidade, dedicando-se à recuperação do “amigo”. Após seu restabelecimento, Aubrey propôs ao nobre visitarem lugares não vistos ainda, em uma tentativa de fugir das recordações de lanthe.

Durante essa nova excursão, foram atacados por assaltantes e Lord Ruthven foi atingido por uma bala no ombro. Em poucos dias ele definhou e, em seu leito de morte, implorou a Aubrey que jurasse manter segredo de sua morte por um período. Após o consentimento do amigo, Lord Ruthven faleceu. Na manhã seguinte, Aubrey descobriu que o corpo fora levado para o topo de uma colina, conforme prévias instruções do próprio morto, para ser “exposto ao primeiro raio frio da lua” (p. 67). Segundo Silva, antes da novela *Carmilla: a vampira de Karnestein*, os vampiros literários “poderiam ser mortos de formas convencionais, mas voltavam à vida quando eram banhados pela luz do luar” (2010a, p. 14)²⁹. Ignorando ainda a verdadeira natureza do “amigo” e disposto a lhe dar um enterro digno, Aubrey foi até o local indicado, mas nada encontrou.

Assim, ele resolveu deixar a Grécia, e antes de partir, ao cuidar dos pertences do morto, encontrou uma pequena caixa repleta de armas letais, e, entre elas, uma bainha “adornada no mesmo estilo do punhal que ele encontrara na cabana sinistra” (POLIDORI, 2010, p. 68). Atormentado por aquela descoberta, procurou por provas,

²⁹ Trataremos mais detalhadamente sobre o poder da lua e seus simbolismos no quarto capítulo desta dissertação.

“embora preferisse não acreditar; mas a forma específica, os mesmos matizes no cabo e na bainha eram iguais em esplendor e não deixavam margem para dúvida; havia também gotas de sangue nas duas peças” (p. 68). Começou suas investigações em Roma, quando procurou notícias de uma jovem que ele havia salvo das garras do “amigo”, mas descobriu que estava desaparecida, assim como os pais dela, cuja fortuna estava arruinada.

Retornou a Londres logo em seguida, encontrando-se com sua irmã, por quem nutria especial carinho. Cumprindo com suas obrigações sociais, Aubrey apresentou sua irmã à sociedade londrina e durante esse evento sentiu-se agarrado pelo braço e ouviu uma voz que o fez lembrar-se de sua promessa a Ruthven, ficando surpreso logo em seguida ao deparar-se com o lorde. Assustado, decidiu ir embora, para depois desconfiar de sua própria imaginação. Buscou informações sobre aquela pessoa, porém nada conseguia, visto que estava impedido por alguma força sobrenatural de pronunciar o nome de Ruthven.

Em um novo baile, ocorrido após alguns dias, Aubrey viu novamente Lord Ruthven que se aproximava de sua irmã, e, tomado pelo terror, conduziu-a para a saída, ouvindo novamente um sussurro que o lembrava do juramento. A partir desse momento, Aubrey entrou em um processo de queda, e a suspeita de loucura levou os tutores dos irmãos a contratar médico e criados para cuidarem do jovem, que a cada dia mostrava-se mais perturbado. Ao descobrir que a irmã iria se casar com a figura que mais abominava, teve uma reação violenta. Incapaz de quebrar o juramento que fizera ao lorde, Aubrey atingiu o limite e, após a ruptura de uma artéria, ficou acamado, não conseguindo impedir o casamento. Quando o prazo da promessa findou, contou aos tutores a história daquele monstro e faleceu. Eles, porém, não conseguiram salvar Miss Aubrey, que havia saciado “a sede de um VAMPIRO!” (p. 77).

No texto de Polidori, temos o retorno do morto, que vem para se vingar de Aubrey, casando com sua irmã, destruindo-a, assim como fizera com lanthe, por quem Aubrey havia desenvolvido um carinho especial. Segundo Ronecker, na maior parte das lendas, encontramos o fato de que os defuntos “são temidos, sobretudo quando se misturam entre os vivos” (2000, p. 21), por terem intenções pouco louváveis, como a vingança. No caso de Aubrey, esse sentimento é evidente quando Lord Ruthven o ameaça, explicando que, de uma forma ou outra, Miss Aubrey não

teria escapatória: “– Lembre-se do juramento, e saiba que sua irmã, se não for hoje minha noiva, será desonrada. Mulheres são frágeis!” (POLIDORI, 2010, p. 76).

Entre Lord Ruthven e Aubrey encontramos uma sutil insinuação de atração amorosa, primeiramente desenvolvida por Aubrey, que o considerava um herói romântico, a quem deveria conquistar e de quem queria atenção e, a seguir, pelo próprio vampiro, que perseguiu Aubrey, destruindo as pessoas a quem o jovem dedicava seu amor – Ianthe e Miss Aubrey. A verdadeira natureza de Lord Ruthven é confirmada quando ele retornou, mostrando-se imortal e sedento. Assim, planejou sua vingança, atormentando e sugando a vitalidade de Aubrey, para, finalmente, tirar-lhe não apenas sua vida, mas também a da irmã.

Já no texto de Lygia Fagundes Telles (2000), o vampiro Ars Jacobsen marcou um encontro com uma estudante no Jardim da Luz para lhe contar sua história. Ali evidenciou suas características vampíricas, acrescidas da capacidade de telepatia e do seu jeito peculiar de fazer as necessidades fisiológicas. Nascido vampiro na Noruega, ele contou que a morte esteve sempre ao seu lado: sua mãe morreu no parto, o pai em um naufrágio, e o irmão suicidou-se. Criado por Cristiana, uma governanta grega, desde cedo descobriu que adquiria o idioma da vítima ao consumir seu sangue e, ao tentar se suicidar, foi impedido por ela, que lhe disse:

– E eu devo continuar vivendo? – perguntei em desespero quando cheguei à adolescência. Cristiana então jogou longe o copo de veneno que eu já ia beber: se me matasse, voltaria em seguida com a mesma forma até cumprir o meu tempo, ela disse. Não tinha outra escolha, minha sorte estava escrita na minha estrela, *Ananke!* (TELLES, 2000, p. 106)

A fala de Cristiana especificava a condição de Ars de não poder se matar, estando destinado a conviver com sua condição até que cumprisse seu tempo de vida, o qual não é especificado no conto. A esse personagem foi atribuído o cumprimento de um determinado tempo de existência, e, caso se matasse, seria obrigado a retomar o ciclo vital interrompido. Para os gregos, *Ananke* é uma figura mitológica ligada à *Moira* – destino, necessidade. É inexorável, pois nem mesmo os deuses podem alterar os seus desígnios (BRANDÃO, 1986a). Para Cristiana, Ars não poderia mudar seu destino, nem deixar de ser vampiro, estando enclausurado nessa forma.

Após uma perseguição em seu país, partiu em viagens pelo mundo e, ao ouvir sobre a descoberta dos portugueses, veio para o Novo Mundo e se apaixonou

pela índia Potyra. Por ela, começou um tratamento que visava a substituir sua sede de sangue humano por um alimento de origem vegetal – seiva. Assim que estivesse acostumado ao alimento, receberia permissão do chefe da tribo e pai de Potyra para se casar com ela. Entretanto, Potyra fora assassinada por um colonizador e Ars foi obrigado a assistir à cena sem poder fazer nada, visto que era dia e ele não podia andar sob a luz solar. À noite, tomado pela fúria, partiu em uma caçada ao assassino e, ao encontrá-lo, executou sua vingança.

Avancei por detrás e consegui atirá-lo de cara contra o fogo, o meu prazer maior era vê-lo queimado e em pânico, sem sequer poder se defender. Então arranquei do seu próprio cinto a faca e de um só golpe certo abri o seu peito e arranquei-lhe o coração. (TELLES, 2000, p. 113).

Depois retornou a sua terra natal, e, um dia, sonhou com Potyra, que lhe indicou o caminho para se reencontrarem. Assim, ele contou à estudante que naquela noite ele encontraria seu fim, que seria um novo começo: “Deu-me [Potyra] todas as indicações, depois desta confissão neste jardim e nesta noite, a libertação de um morto que agora vai viver na morte, aleluia! Potyra está me esperando no sol” (p. 115).

O vampiro de Telles (2000) apresenta a perspectiva amaldiçoada de que Ronecker (2000) fala, uma vez que está preso a uma condição intermediária, nem morto, nem vivo, nem homem, nem besta, recusando-se a transmitir sua sina aos demais, pois não está satisfeito com a finitude que lhe é negada, mas imposta àqueles que o cercam. Não há dúvidas quanto à natureza vampírica de Ars, que se alimenta de sangue e está preso à noite, mas é portador de uma dualidade representada por seu instinto bestial e seu amor por Potyra. Mesmo estando vivo, a complexidade de Ars consiste no fato de ele se considerar morto se longe de Potyra, e somente ao encontrá-la poderá realmente viver. Mas, em Telles (2000), essa possibilidade do retorno do morto à vida não é esclarecida, deixando-nos no limiar daquela morte/ressurreição anunciada por Jacobsjen.

É importante ressaltar que, na maior parte das lendas e da própria literatura vampírica, essa criatura surge como fruto da transformação, e não do nascimento, como no conto de Telles. Essa não é uma origem usual para o vampiro, entretanto, já foi utilizada por outros meios de comunicação para explicar um vampiro, como na

história em quadrinhos (HQ) *Blade*³⁰, adaptada para o cinema pelo diretor Stephen Norrington.

Ronecker informa que essa vertente da origem da criatura está nos feiticeiros “adeptos do xamanismo vampírico” (2000, p. 33). Nesse contexto, explica o autor, o vampiro “não é mais um cadáver saído do túmulo para sugar o sangue dos vivos, mas antes de mais, um sacerdote dos antigos cultos do paganismo, dotado de poderes particulares” (p. 78), tendo no vampiro romeno, o *strigöi*, seu representante. Para Ronecker, o vampiro, no começo, era um “xamã com poderes tenebrosos [...] sacerdote da Divindade Primeira, incarnação natural das forças ctonianas e obscuras” (p. 78), sendo o vampiro romeno “um dos raros a possuir os poderes mágicos que lhe permitem lançar sortilégios e de actuar sobre os elementos ou objectos inanimados” (p. 79). Entretanto, com relação a essas criaturas, Claude Lecouteux conta que o termo *strigöi* possui “duas acepções: 'feiticeira', quando se trata de mulheres vivas, e 'fantasma', quando designa homens que parecem mortos ou cadáveres que não se decompõem” (2005, p. 107). Já Melton declara que o vocábulo, derivado do latim *strix*, era utilizado para “se referir a um espírito demoníaco noturno que atacava as crianças” (2003, p. 283). O autor aponta ainda que, na Romênia, se a mulher, durante a gravidez, não comesse sal ou fosse vista por um vampiro, poderia gerar uma criança vampira (MELTON, 2003). Assim, encontramos tanto no conto de Telles (2000) quanto na HQ de Wolfman e Colan uma influência do relato oral sobre o mito, mostrando a vitalidade do vampiro, que atravessa séculos não deixando de incorporar as influências orais.

Mesmo com uma diferença de quase dois séculos entre os dois contos, encontramos dois personagens vampíricos que, embora possuam naturezas diferentes, apontam para a amplitude de caracteres do mito. Ruthven é um vampiro implacável em sua sede de sangue e perseguição, que se esconde atrás da fachada da excentricidade, da sedução e da nobreza, enquanto Ars Jacobsen busca um sentido para sua existência indefinida no mundo, negando-se a sucumbir à natureza malévola do vampirismo.

³⁰ *Blade*, HQ criada por Marv Wolfman e Gene Colan para a Marvel, conta a história de um vampiro que nasceu após sua mãe ter sido mordida durante a gravidez. Apesar de ter os poderes inerentes do vampiro e a sede de sangue, não possui os limites da noite, podendo andar durante o dia, mesmo que tenha uma pequena sensibilidade ocular à luz. Assim, ele utiliza seus poderes para caçar e destruir seus iguais.

Além disso, os dois contos apresentam a força do desejo mimético, que René Girard (1990) assinala como governante dos homens e desencadeador da violência. Em sua obra *A violência e o sagrado*³¹, o autor aponta que a violência é um componente natural das sociedades humanas que deveria ser exorcizada constantemente pelo sacrifício de uma vítima expiatória, cuja função seria apaziguar essa violência e “impedir a explosão de conflitos” (GIRARD, 1990, p. 26) decorrentes de rivalidades crescentes. Tal violência é provocada pelo desejo mimético, que governa os homens, gerando conflitos e rivalidades. Por estarmos inseridos em uma sociedade, o desejo de possuir algo que pertence a outro torna-se o cerne de nossas relações. Para Girard, o homem não tem como fugir desse desejo, uma vez que ele está presente em todas as relações humanas. Ele é “a força primitiva que move o universo; é o desejo que desce ‘em princípio’ até o inominado centro da criação; único movimento certo no interior de uma dialética entre ser e não ser que descreve o mundo da origem” (ANTONELLO apud GIRARD, 2011, p. 22-23).

Na concepção de Girard, esse desejo mimético possui no mínimo três indivíduos envolvidos: aquele que tem a posse do objeto, que também pode ser compreendido como o mediador do desejo, aquele que deseja o objeto e o próprio objeto. Nos romances, podemos compreender esse desejo triangular com maior intensidade na disputa amorosa em que o amor de alguém é concretizado em outro indivíduo. Girard (1990; 2004) estabelece que nem sempre o objeto desejado é caracterizado pela concretude, podendo ser tanto um indivíduo como algo imaterial, como o desejo pelo poder.

Girard ainda especifica que o papel do mediador é essencial para que o desejo mimético seja despertado, pois é ao exaltar o objeto que instiga no outro o desejo de possuí-lo. Assim que o desejo é despertado e ocorre a rivalização, a violência será desencadeada pela reciprocidade, ou seja, a relação de troca entre os participantes do desejo mimético. Ela pode ser benevolente e pacífica ou maléfica e belicosa, dependendo de como as pessoas se relacionam umas com as outras.

Lord Ruthven, em seu desejo de possuir aquele jovem que se mostrava incorruptível, dissemina a violência contra as pessoas por quem sua vítima possuía

³¹ Obra foi publicada pela primeira vez em 1972.

sentimentos, e até contra o próprio objeto desejado, uma vez que Aubrey acaba ruindo frente ao vampiro.

Essa relação sinuosa do vampiro com sua vítima torna-se mais explícita no texto de Le Fanu, no qual Carmilla declara ser o amor, não apenas o vampírico, mas egoísta, deixando claro que o amor de vampiro é muito mais intenso, ciumento.

Vais me achar cruel, muito egoísta, mas o amor é sempre egoísta; quanto mais ardente, mais egoísta. Não sabes como sou ciumenta. Tens que vir comigo, amando-me, para a morte; ou então me odeie, mais vem comigo, e me odeie na morte e depois dela. Não existe a palavra indiferença na minha natureza apática. (LE FANU, 2010, p. 87-88, grifos do autor).

A presença do elemento erótico, como vimos, é frequente nos contos vampíricos e, salvo raras exceções, conforme explica Carvalho, “é quase essencial na relação entre vítima e vampiro” (2010, p. 487), ganhando muitas vezes um caráter sádico, que podemos encontrar na relação Ruthven-Aubrey.

Mas esse amor nem sempre é destruidor. O amor entre Ars e Potyra torna-se um sopro de vida para o morto-vivo andante. O vampiro, que se sentia avesso a sua natureza, encontra no amor da jovem um porto seguro, capaz de revelar um novo caminho e novas possibilidades. Entretanto, esse processo é interrompido e Ars empreende uma vingança pela morte de Potyra, que o leva a uma caçada que demonstra toda sua capacidade vampírica. A morte da índia, associada ao desejo do colonizador de tomar posse daquela terra, leva Ars ao desejo de morrer definitivamente, o que significava a verdadeira vida para ele, visto que poderia encontrar-se com sua amada.

Encontramos também essa morte libertadora no conto “O albino”, de Godoy (1996). A mãe procede a um ritual que visa libertar o filho das desconfianças e das ameaças da comunidade contra João de Deus. Esse amor materno, que podemos comparar ao que os gregos chamam de *storge* e que C. S. Lewis nomeia de afeição, cuja “imagem inicial é a da mãe amamentando uma criança” (2009, p. 25), é aquele que só é sentido por objetos familiares, mostrando-se humilde e não discriminatório. Mesmo diante das acusações dos cidadãos, a mãe de João de Deus não deixa de amar o filho, tomando, em seu benefício, a decisão de que ele só estaria seguro quando estivesse livre, o que, na sua interpretação, seria a morte.

Nas narrativas de Edgar Allan Poe e Dinah Silveira de Queiroz, o amor retoma seu caráter desencadeador de destruição. Os irmãos Roderick e Madeline Usher,

assim como Marcos e Tuda, parecem envolver-se em uma velada relação incestuosa, cujo desfecho, em ambos os casos, é o aniquilamento.

Sobre o incesto, Sigmund Freud (1913-1914) faz uso de um mito primitivo para explicar a proibição da união entre familiares. Segundo ele, o homem, em épocas pré-históricas, vivia em hordas dominadas por um macho que detinha o poder absoluto e o monopólio sobre as fêmeas. Os filhos varões que não respeitavam o pai eram castrados, proscritos ou mortos. De acordo com Freud, a modificação dessa primeira organização “social” ocorreu quando os filhos desterrados, organizando-se em comunidades, reuniram-se e assassinaram a figura paterna, devorando seu cadáver cru. Esse ato justifica-se pelo significado mítico que assume, uma vez que ingerir a carne do pai é assimilar sua substância, comungando-a, incorporando-a (MACHADO, 1983). Após muito tempo digladiando-se entre si pelo privilégio da sucessão, esses filhos renunciaram à conquista da posição do pai e à posse a mãe e as irmãs. Assim, proporcionaram o surgimento da primeira forma de organização social fundamentada na moral e no direito. Baseada na renúncia aos instintos, ela reconhecia a obrigação mútua dos membros e a implantação de determinadas instituições, proclamadas como invioláveis, ou seja, sagradas. Essas características podem ser resumidas no tabu do incesto, preceito da exogamia (MACHADO, 1983).

Compreendemos que a proibição do incesto tende a salvar a comunidade da extinção que seria provocada pelas constantes lutas pela sucessão ao poder e domínio sobre as fêmeas, antes reunidas sob o poder paternal. Dessa forma, a prática do incesto seria esse desejo primitivo e selvagem de suceder à figura paterna assassinada. Nesse sentido, a relação incestuosa insinuada nos contos “A queda do solar de Usher” e “Eles herdarão a terra” acarreta consequências trágicas.

Roderick e Madeline, no conto “A queda do solar de Usher”, viviam isoladamente em um velho solar, como últimos descendentes da família Usher, que tinha por tradição a perpetuação, de forma direta, entre seus próprios membros. O narrador-personagem demonstrou sua preocupação de que essa consanguinidade havia transformado aquele clã a tal ponto que o imóvel em que morava deixou de ser apenas um solar, transformando-se em um membro da família:

Eu conhecia, também, o fato, muito digno de nota, de que do tronco da família Usher, apesar de sua nobre antiguidade, jamais brotara, em

qualquer época, um ramo duradouro; em outras palavras, a família inteira só se perpetuava por descendência direta e assim permanecera sempre, com variações muito efêmeras e sem importância. Era essa deficiência [...] a ponto de dissolver o título original do domínio na estranha e equívoca denominação de “Solar de Usher”, denominação que parecia incluir, na mente dos camponeses que a usavam, tanto a família quanto a mansão familiar. (POE, 1981, p. 245).

Acreditamos que certas passagens do relato do hóspede lançam luzes sobre a ocorrência de um incesto, em especial, quando Roderick confessou ao amigo seus sentimentos angustiantes frente à morte da irmã:

Ele admitia, porém, embora com hesitação, que muito da melancolia peculiar que assim o afligia podia rastrear-se até uma origem mais natural e bem mais admissível: a doença severa e prolongada, a morte – aparentemente a aproximar-se – de uma irmã ternamente amada, sua única companheira durante longos anos, sua última e única parenta na terra. “O falecimento dela – dizia ele, com amargura que nunca poderei esquecer – deixá-lo-ia (a ele, o desesperançado e frágil) com o último da antiga raça dos Ushers”. (p. 248).

Roderick mostrava-se atormentado por aquela perspectiva de perder sua única e última companheira, insinuando que o amor fraternal podia não ser o único sentimento existente entre os dois, como podemos verificar mais adiante, quando o narrador-personagem revelou que ficou sabendo “que a morta [Madeline] e ele [Roderick] tinham sido gêmeos e que afinidades, duma natureza mal inteligível, sempre haviam existido entre eles” (p. 253).

Entretanto, esse relacionamento parecia causar culpa em Roderick, capaz de atormentar seu espírito dia e noite, levando o narrador-personagem a suspeitar que o jovem escondia algum segredo: “eu [convidado] pensava que seu pensamento, incessantemente agitado, estava sendo trabalhado por algum segredo opressivo, lutando ele para ter a necessária coragem de divulgá-lo” (p. 253). Tal comportamento ocorreu de forma mais opressiva após o sepultamento da irmã de Roderick, que, conforme o narrador nos informa, parecia ironicamente vívida.

Nessas condições e após a morte da irmã, Roderick parecia ter perdido suas últimas forças, que o impulsionavam na luta contra aquela apatia que o assolava. Seu hóspede notou tal mudança de comportamento, como se o jovem Usher não mais desejasse viver sem a companhia fraterna, encontrando-se, assim, sem lugar naquela residência, vagando “de quarto em quarto, a passos precipitados, desiguais e sem objetivo. A palidez de sua fisionomia tomara, se possível, um tom ainda mais

espectral, mas a luminosidade de seu olhar havia-se extinguido por completo” (p. 253).

Movido pela culpa que sentia por aquela situação em que se encontrava com sua irmã, e assolado por esse sentimento, mesmo ouvindo desde o princípio certos barulhos que demonstravam que algo estava errado na cripta, ele lhe negou o auxílio, deixando-a à mercê própria sorte:

– Não o ouves? Sim, ouço-o, e *tenho-o* ouvido. Longamente... longamente... muitos minutos, muitas horas, muitos dias tenho-o ouvido, contudo não ousava.... Oh, coitado de mim, miserável, desgraçado que sou! Não ousava... não *ousava falar!* Nós *a pusemos viva na sepultura!* Não disse que meus sentidos eram agudos? *Agora* eu lhe conto que ouvi seu primeiro fraco movimento, no fundo do caixão. Ouvi-o faz muitos, muitos dias, e contudo não ousei... *não ousei falar!* (p. 257, grifos do autor).

Mas Madeline não pretendia ficar longe do amado irmão. Libertada de sua prisão fúnebre, ela foi ao encontro de Roderick, que ouvia o “horível bater” (p. 257) de seu coração e sentia sua aproximação. O único desejo da gêmea era carregá-lo consigo em um último abraço, expressando sua dor e seu lamento:

Durante um instante, permaneceu ela, tremendo e vacilando, para lá e para cá, no limiar. Depois, com um grito profundo e lamentoso, caiu pesadamente para a frente, sobre seu irmão, e, em seus estertores agônicos, violentos e agora finais, arrastou-o consigo para o chão, um cadáver. (p. 257).

O trágico final para aquele velado relacionamento entre os irmãos Usher encontra paralelo no sofrimento protagonizado por Marcos e Tuda, no conto “Eles herdarão a terra”. No início, viviam apenas Marcos e o pai na solidão do Farol, na Ilha de Molas. A presença da irmã de Marcos ofereceu um novo clima para aqueles homens, pois, conforme o tempo passava, Tuda vivificava o isolamento em que viviam: “Até Piquira ficara enfeitado, degustando sua admiração com a boca mole, desdentada e com os olhinhos de rato assanhado” (QUEIROZ, 1960, p. 112). Após a morte do pai, Marcos, como último chefe daquela família, utilizou seu poder, mandando Tuda de volta para sua antiga casa. Entretanto, sem o pai e sem a irmã, ele conheceu a “solidão profunda, imensa, varada noite após noite pelas rajadas luminosas do farol” (p. 114). Nesse estado de solidão, percebeu a falta da irmã, com quem não tinha contato, pois ela fazia falta “com seu riso, sua compreensão

feminina, aquele gosto na amizade fraterna que viera conhecer tão tarde na vida” (p. 115).

O amor desenvolvido por Marcos nesses primeiros contatos com Tuda parecia ser fraternal, à medida em que o pai se encontrava presente, porém, com a morte do patriarca, o irmão tem seus sentimentos exacerbados:

Ela era uma dessas moças tão femininas, que a simples presença de um estranho pode perturbar, tirar-lhe a naturalidade. *Notei que Tuda ficara diferentíssima: mais bonita e ágil, falando mais alto, estremeando por pouca coisa. Os dois sujeitos só tinham olhos para ela. Duvidei muito de que o barbudo e o outro viessem apenas munidos de interesse científico [...]*

Tuda gesticulando, ladeada pelos dois sujeitos. Senti uma ameaça qualquer, mas não a poderia precisar, ainda. Um pressentimento desagradável, apenas. (p. 116-117, grifos nossos)

O ciúme que tomou conta de Marcos quando Tuda demonstrou simpatia por outros homens, e o fato de ter uma nova visão sob o aspecto físico da irmã, levam-nos a perceber a mesma insinuação incestuosa que está presente entre os irmãos Usher, em especial quando Marcos admitia já não suportar ter apenas um amor fraternal pela figura feminina.

Eles saboreavam aquilo de olhos brilhantes para ela, frágil, magrinha e, no entanto, feita um perigo agora, um perigo tão diferente daquela bondade que antes representava. *Achei detestável a amizade fraterna, achei odioso ser irmão de uma pequena que parecia pôr em ebulição os sentimentos de masculinidade de quantos se aproximavam dela.* (p. 119, grifos nossos)

Assim, Marcos sentindo-se ameaçado por aquelas presenças masculinas, utilizou da autoridade instituída pela falta do patriarca para que Tuda ficasse afastada de outros homens, mantendo-a apenas para si. Quando a jovem revelou que pretendia voltar junto com os visitantes do farol, Marcos a impediu, movido por uma irritação “por aquela camaradagem tão incompreensível de minha irmã com os estranhos” (p. 120). Apesar da imposição, Tuda não manifestou qualquer mágoa em relação ao irmão, mostrando-se, ao contrário, benevolente e devota ao irmão.

As carícias que Marcos e Tuda trocavam entre si também nos alertam para esse velado relacionamento surgido entre os irmãos: “Tuda me veio acordar, beijou-me sem nenhum ressentimento [...] – Veja, meu bem” (p. 121). Além do beijo e do tratamento carinhoso, Marcos assume que a existência de sentimentos contraditórios o possui. Tais sentimentos parecem ambíguos, uma vez que, Marcos

assume suas emoções fraternas, porém também confessa que tais sentimentos não são mais puros, perturbando sua rotina e seu comportamento em relação à irmã.

Entretanto, a presença do estrangeiro vindo do céu transformou a vida dos irmãos, interpondo-se entre eles, pronto para “roubar” a jovem para si mesmo. Marcos, cujos ciúmes haviam sido despertados anteriormente, atingiu novos níveis em decorrência daquela nova criatura que desejava Tuda. No diálogo trocado entre os dois homens, novamente temos a insinuação de um relacionamento ambíguo entre os irmãos, em especial quando o estrangeiro revela:

– “Vocês pensam que têm as suas mulheres, mas não possuem as suas mentes. À noite, nós sonhamos que elas nos mandam o calor de suas aflitas solidões. Vocês nada sabem do requinte que é a posse de um espírito. **A união material pouca coisa é, perto dessa outra.** Levarei sua irmã daqui com sua própria vontade, já que **a vontade é uma das muitas fraquezas que vocês têm, segundo nossos estudos.**” (p. 138-139, grifos do autor).

Após esse trecho, a insinuação do vínculo incestuoso entre os irmãos parece mais evidente, com realce para a reação que o protagonista teve quando encontrou Tuda nos braços do estrangeiro:

estava à mercê daquele homem. E eu que não pudera fazê-la compreender o mal que o intruso representava! [...] Parecia não ter mais fim aquele beijo [...] aquela serena integração em nada lembrando a discordante violência do desejo humano, antes simulando repouso infinito.
Via tudo vermelho. Deveria chorar sangue; estava meio cego e sentia um furor que era mais do que um ciúme de homem. (p. 141-142, grifos nossos).

No trecho acima, encontramos a descrição de um homem que não mais enxerga com a razão, e como tal, assume um sentimento primitivo de posse sobre a irmã. A violência provocada pela perda do objeto desejado faz de Marcos um homem incapaz de manter suas mãos longe da irmã, assumindo não apenas seus sentimentos fraternos, mas como um homem que perdeu o objeto amado. Marcos apresenta certa ambiguidade, tal como Roderick Usher sobre seus sentimentos para com a irmã: “Eu a queria reter com estes meus braços. Era seu irmão, era seu pai e era, também, o homem de sua humanidade que a deveria proteger [...] Tuda se desgarrara de mim para uma separação muito mais terrível do que a distância da morte” (p. 143).

Os dois casais supostamente transgridem as regras sociais na insinuação de um incesto, mostrando-se dominados pelos desejos eróticos. Nesse sentido, o fato

de Tuda e Madeline apresentarem características vampíricas não nos surpreende, visto que o vampiro é um transgressor nato das normas sociais. As jovens que sucumbiram ao desejo de posse dos irmãos são transformadas em criaturas capazes de trazer a morte aos amantes: Madeline retornou da tumba para levar consigo Roderick e Tuda partiu na companhia do viajante, não sem antes lutar contra o irmão e o deixar ser condenado por assassinato. Tal como uma vampira *femme fatale*, as jovens seduziram suas vítimas, condenando-as e a si próprias, transformando o amor em algo impuro, incapaz de germinar e produzir bons frutos.

3.2 O vampiro psíquico

Se, em Telles (2000), o vampiro possui uma origem menos usual, em Guy de Maupassant (2009), não é apenas sua procedência que nos chama a atenção, mas sua própria natureza. Nas duas versões do conto “O Horla”, temos o relato do encontro de um personagem não nomeado com uma criatura invisível, que parece sugar-lhe a vida, ao mesmo tempo em que o atormenta. Segundo o narrador-personagem, esse ser teria vindo para substituir o homem na terra.

Há algumas diferenças entre a primeira versão, publicada em 1886, e a segunda, em 1887. Nesta, narrada em forma de diário, temos o relato do encontro do narrador-personagem com um ser invisível, que o atormentava durante a noite, a princípio, e, posteriormente, pareceu apoderar-se de sua identidade e autonomia como sujeito.

A narrativa transcorre do dia 08 de maio a 10 de setembro, período em que o narrador-personagem relata como passou de um dia maravilhoso, “estirado na grama”, em frente a sua casa, “sob o enorme plátano que a encobre, que a abriga e lhe dá sombra” (MAUPASSANT, 2009, p. 689), descrevendo a sensação de alegria e o prazer que lhe propiciou saudar “uma soberba embarcação de três mastros brasileira, toda branca, admiravelmente limpa e luzente” (p. 690) – à angústia de constatar que só se veria livre do perseguidor, apelando para a morte por suas próprias mãos como única saída: “então serei eu que vou ter que me matar!...” (p. 712).

A primeira versão é uma exposição, também realizada pelo narrador-personagem não nomeado, dos motivos que o levaram a se internar em uma casa

de saúde, mesmo não se considerando louco. O protagonista narrou seu encontro com uma criatura invisível, a quem chamou de Horla, que, em sua visão, também vinha para “destronar, nos escravizar, nos [os homens] dominar e, talvez, se alimentar de nós, como nos alimentamos dos bois e dos javalis” (p. 658).

Nas duas versões, o intruso agia de forma semelhante, atacando o protagonista, causando-lhe questionamentos sobre sua própria sanidade, fazendo-o sentir-se perseguido e atormentado por aquele que parecia querer roubar sua vida.

Sim, eu caía no nada, num nada absoluto, numa morte de todo o ser, de onde era arrancado bruscamente, horrivelmente, pela medonha sensação de um peso esmagador sobre o peito, e de uma boca que comia a minha vida pela minha boca. [...]

Imaginem um homem que dorme, a quem tentam assassinar, e que se acorda com uma faca na garganta; e que agoniza coberto de sangue, e que não consegue respirar, e que vai morrer, e que não entende o que acontece. (p. 652 – 1ª versão).

Durmo – longamente – duas ou três horas, depois um sonho, não... um pesadelo me assalta. Sinto perfeitamente que estou deitado e que durmo.... Sinto e sei... e sinto também que alguém se aproxima, que me olha, me apalpa, sobe em minha cama, se ajoelha sobre meu peito, me prende o pescoço entre suas mãos e aperta... aperta... com toda a força para me estrangular. (p. 692 – 2ª versão).

Os ataques do Horla ocorriam, em geral, durante a noite, sendo esse o período mais angustiante para o protagonista nas duas versões. Além disso, havia uma ligação com a água e o leite, que, após experimentações, o narrador considerou os alimentos preferidos da criatura³². O estranho ser de Maupassant (2009) ainda se apresentava como um ser invisível. Conforme Ronecker, às vezes, “os vampiros são invisíveis e muito agressivos: destroem tudo o que podem” (2000, p. 45). No caso das duas versões do conto de Maupassant, ele busca destruir a sanidade do protagonista.

Não dormi mais naquela noite. E no entanto mais uma vez eu podia ter passado por um juguete, vítima de uma ilusão. Ao despertar, os sentidos continuavam confusos. Não teria sido eu quem derrubara a poltrona e o candeeiro, ao me precipitar como um louco?

Não, não tinha sido eu! Eu sabia e não duvidava nem por um segundo [...] De forma que Horla não me deixava mais. Noite e dia eu tinha a sensação, a certeza de que ele absorvia a minha vida, hora a hora, minuto a minuto. (MAUPASSANT, 2009, p. 656 – 1ª versão).

8 de agosto – Ontem passei uma noite horrível. Ele não se manifesta mais,

³² Falaremos mais sobre o assunto da água e do leite no capítulo quarto.

mas sinto-o perto de mim, me espiando, me olhando, invadindo, dominando, e mais temível – escondendo-se dessa forma – do que se evidenciasse sua presença invisível e constante por meio de fenômenos sobrenaturais. (p. 704 – 2ª versão).

Essa perseguição foi tamanha que, na primeira versão, o protagonista viu, como única solução, fugir daquela criatura. Em muitos relatos sobre vampiros, há a presença do vampirismo psíquico, em que a força vital – energia da vítima – é tomada. No caso de “O Horla”, a energia do narrador-personagem parece ter sido sugada junto com sua sanidade, impondo-lhe uma aparência frágil e adoentada: “Ele era bastante magro, de uma magreza cadavérica, como são magros certos loucos que ruminam um só pensamento, pois o pensamento doentio devora a carne do corpo mais do que a febre ou a tuberculose” (p. 651 – 1ª versão).

O aspecto físico do protagonista do “O Horla” leva-nos a algumas características marcantes da vítima do vampirismo, presente em narrativas anteriores à de Maupassant, como o cansaço aliado à fraqueza, que, no caso do conto analisado, confere ao personagem a aparência cadavérica. Laura, na novela *Carmilla*: a vampira de Karnstein (1872), também apresenta sintomas semelhantes, como podemos verificar no trecho abaixo.

Durante algumas noites, dormi profundamente; no entanto, toda manhã, eu sentia o mesmo cansaço, e uma prostração pesava sobre mim o dia inteiro. Eu estava bastante mudada. [...]. Eu empalidecera, meus olhos se dilataram e em meu rosto surgiram olheiras, a indolência que se abatera sobre mim havia algum tempo começou a transparecer no meu semblante. (LE FANU, 2010, p. 95-97).

Os ataques noturnos da vampira Carmilla, além de provocar pesadelos em Laura, também afetavam sua saúde física, de modo semelhante aos ataques do conde Drácula que atingiam Lucy, cuja perda do sangue foi consumindo sua vida, assim como o ataque da estranha criatura de “O Horla”, cujas investidas faziam o personagem sentir-se asfixiado. Esses movimentos evoluíram, retirando a saúde psicológica do protagonista que, após a “visão” do sugador, internou-se para cuidados psiquiátricos: “Eu o vira. Ficou-me o pavor, que ainda me faz estremecer./ No dia seguinte eu estava aqui [casa de saúde], pedindo que cuidassem de mim” (MAUPASSANT, 2009, p. 657 – 1ª versão).

A época histórica do conto de Maupassant engloba um período em que os estudos científicos avançavam e surgiam novas teorias como a do magnetismo e do

hipnotismo, estando este presente no conto “O Horla” (segunda versão), em que é descrita uma sessão de hipnose que afetou o protagonista, como ele mesmo relatou em seu diário.

16 de julho - Ontem vi coisas que me perturbaram muito.
 [...] Eu estava em sua casa [prima do protagonista] com duas outras jovens senhoras, uma delas casa com um médico, o dr. Parent, que se interessa muito por doenças nervosas e pelas manifestações extraordinárias que acontecem nesse momento em virtude das experiências com a hipnose e a sugestão. [...] O médico tomou-lhe [da prima] o pulso, observou-a por algum tempo, uma das mãos erguidas na direção de seus olhos, que ela fechou pouco a pouco sob a força insuportável daquele poder hipnótico. [...]
 Aí está! Acabo de chegar; e não consegui almoçar, de tanto que essa experiência mexeu comigo. (p. 697-702 – 2ª versão).

Devemos compreender que, naquele contexto, esses novos estudos buscavam explicar fenômenos até então compreendidos como de origem sobrenaturais. O fato de alguém poder controlar outra pessoa apenas pelo poder sugestivo, levou o protagonista de “O Horla” a tentar uma explicação plausível para os eventos dos quais estava sendo vítima em sua residência. Assim, ele concebeu que aqueles sentimentos que vinha tendo, bem como as sensações de estar perdendo o controle, poderiam vir de uma criatura com poderes semelhantes ao utilizado pelo médico na sessão de hipnose. Tal consideração, apontou-nos o caminho para a compreensão da criatura Horla como representante de uma outra espécie de vampirismo, o psíquico. Segundo Ferreira,

A ideia do vampirismo psíquico é mais antiga que a ideia do vampirismo como prática ligada ao ato de beber sangue, embora ambas estejam profundamente relacionadas: afinal, o que é o sangue circulando em nossas veias senão uma “energia vital” materializada? Esta noção acompanha o ser humano desde a época em que a magia era um elemento cotidiano e essencial da vida das pessoas, e que a repercussão da imaginação ativa sobre a realidade (que podemos chamar simplesmente de pensamento mágico) era amplamente aceita. (2002, p. 97-98).

O vampiro psíquico era aquele capaz de se valer de “brechas” emocionais de outras pessoas, sugando-lhes, assim, sua vitalidade. Melton também fala desse fenômeno, explicando que o vampirismo psíquico tem origem nas lendas que identificavam o vampiro com os fantasmas, sendo a forma mais comum o vampirismo magnético, que consistia na “transferência da força vital de uma pessoa para outra. A ideia de magnetismo vampírico estava baseada na experiência

comumente relatada da perda de vitalidade causada pelo simples fato de se estar na presença de certas pessoas” (2003, p. 819).

O magnetismo, do ponto de vista científico, descreve o fenômeno de atração ou repulsão existente entre objetos materiais, como o ímã e o ferro. Esses fenômenos eram conhecidos, desde 600 a.C., pelos gregos clássicos, que perceberam a capacidade de certas pedras atraírem metais na província de Magnésia. Essas pedras, chamadas magnetitas, eram consideradas como curativas e possuíam efeitos milagrosos. O conceito de magnetismo se alterou no decorrer dos séculos, ganhando maior expansividade no século XIX, assim como algumas pesquisas na área do magnetismo animal, ou mesmerismo, desenvolvido por Franz Anton Mesmer no século XVIII. Segundo o pesquisador, as pessoas também emanam campos magnéticos que podem afetar outras pessoas, a água e os objetos, podendo essa troca de energia magnética, quando em desequilíbrio, causar doenças.

Edgar Allan Poe também era interessado na teoria do magnetismo, conforme relata Melton (2003), podendo ser encontrado em seu texto marcas da influência magnética, em especial com relação aos objetos. No conto “A queda do solar de Usher”, essa força atrativa/repulsiva parece operar por meio do pântano, cuja atmosfera afeta os personagens, sugando-lhes a vitalidade/vivacidade, deixando a angústia tomar conta deles.

Fui forçado a recair na conclusão insatisfatória de que, se há, sem dúvida, combinações de objetos muito naturais que têm o poder de assim influenciar-nos, a análise desse poder, contudo, permanece entre as considerações além de nossa argúcia. (POE, 1981, p. 244).

Novamente há um narrador-personagem não nomeado que conta a história dos últimos descendentes da família Usher. Convidado por Roderick para passar algum tempo em sua residência, por meio de uma carta singular que não admitia resposta senão pessoalmente, o personagem foi ao encontro do amigo de infância, que estava muito diferente daquela época. Agora, alegava ser vítima de uma enfermidade, que lhe causava estranha perturbação física e mental. No solar, o narrador viu, muito rapidamente, a figura fantasmagórica da irmã gêmea de Roderick, que também sofria de uma doença que desafiava os médicos.

Ao fim da noite em que o narrador-personagem chegou, Madeline Usher sucumbiu à doença, ficando acamada, e, por muitos dias, seu nome não foi pronunciado na casa. Enquanto o narrador se ocupava com Roderick, conhecemos um pouco mais sobre o solar e seu habitante, que sofria de uma “uma acuidade mórbida dos sentidos; só o alimento mais insípido lhe era suportável; [...] eram-lhe asfixiantes os perfumes de todas as flores; mesmo uma fraca luz lhe torturava os olhos” (p. 248), não suportando música, exceto de alguns instrumentos de corda, como a guitarra, na qual se agarrava. Além disso, Roderick foi descrito como um hipocondríaco, tomado por uma melancolia ímpar, e sua “alma da qual a escuridão, como uma qualidade inerente e positiva, se derramava sobre todos os objetos do universo moral e físico, numa incessante irradiação de trevas” (p. 249).

Após alguns dias, o visitante foi informado da morte de Lady Madeline e ficou chocado com a revelação da intenção do amigo de conservar o corpo da irmã por “uma quinzena (antes de seu enterramento definitivo) em uma das numerosas masmorras, dentro das possantes paredes do castelo” (p. 252). Assim, o narrador o ajudou nos preparativos fúnebres, e, depois de colocarem Madeline no caixão, levaram-na para uma câmara, cuja descrição relembra uma cripta mortuária, e que ficava abaixo do quarto do hóspede.

Sete ou oito dias após o sepultamento de Lady Madeline, o narrador, sentindo-se influenciado pelo comportamento desordenado do amigo, experimentou uma sensação por ele assim descrita: “Irreprimível tremor, pouco a pouco, me invadiu o corpo, e, por fim, sentou-se sobre meu próprio coração o íncubo de uma angústia inteiramente infundada” (p. 253). Nessa noite em que uma tempestade nascia, ele começou a ouvir “certos sons baixos e indefinidos, que vinham por entre as pausas da tempestade, a longos intervalos, não sabia [...] de onde” (p. 254).

Atormentado por esse som, o narrador se levantou e, caminhando de um lado a outro do aposento, tentando se livrar daqueles sentimentos que se apoderavam dele, foi, a seguir, interrompido por Roderick, que se encontrava à porta do seu quarto. A tempestade, mais forte agora, era companheira dos dois, que, para tentar livrar-se da angústia que os assolava, começaram a leitura de um romance. No decorrer da leitura, os sons que ambos ouviam agravavam-se, tornando-se mais nítidos e terrificantes, até que Roderick declarou que aqueles sons eram produzidos por sua irmã, colocada “*viva na sepultura!*” (p. 257, grifos do autor). O narrador foge

assim que vê Lady Madeline, em trajes mortuários e coberta de sangue, pender sobre o irmão e ambos irem ao chão. Ao longe, o narrador-personagem contemplou a queda do solar, partindo-se ao meio e engolido pelo lago pantanoso, enquanto uma lua vermelha aparecia brilhando vivamente no céu noturno.

Sobre “A queda do solar de Usher”, Melton (2003) afirma que a temática vampírica, apontada por muitos autores como presente em diversos trabalhos de Poe, é retomada aqui, uma vez que a “troca de energia vampírica ocorre entre irmãos” (p. 636). Assim, podemos compreender a relação vampírica à luz do que Nina Auerbach fala sobre os vampiros psíquicos ou emocionais, que constituem uma raça à parte, caracterizados por beberem “energia, generosidade emocional, autocontrole, criatividade, talento, memórias” (1995, p. 102, tradução nossa³³). Ainda segundo a autora, o vampiro psíquico se infiltra tanto nas vítimas que matá-lo, significa matar a elas próprias. Partindo desse posicionamento, relacionamos a casa dos Usher com o vampirismo, pois ela foi apresentada como um verdadeiro personagem, que possuía atmosfera própria, e que, ao final, engoliu os dois irmãos, não sem antes absorver suas energias a ponto de arrebatá-las. Há ainda a presença do morto retornado; Lady Madeline, que sofria de catalepsia, foi dada como morta, voltando para buscar o irmão e o levando junto com ela para o derradeiro fim.

No conto de Dinah Silveira de Queiroz (1960) há a narrativa da vida de uma família com suas tragédias e relações conturbadas. Marcos relata a experiência vivenciada no seio familiar, do qual ele é o último representante. Expressando sua solidão, antes prazerosa e agora esmagadora, relata eventos misteriosos e sobrenaturais que levaram aquele núcleo não convencional a ficar reduzido apenas a um único membro. Morando com o pai em um farol, foi com alegria que ele recebeu a vinda da irmã Tuda, com a qual não tinha quase nenhum relacionamento. Marcos lembra como seu pai era apaixonado pelos mistérios do universo, transmitindo a paixão para a filha. Ao ser questionado por Tuda sobre a possibilidade de se utilizar o farol para mandar sinais para o céu, Marcos a informou que tal ação seria prejudicial, pois não se poderia mexer com o condutor dos navegantes. Tuda é descrita por Marcos como capaz de revigorar a solidão dos dois homens que viviam

³³ No original: “energy, emotional generosity, self-control, creativity, talent, memories [...]” (AUERBACH, 1995, p. 102).

naquele tubo que iluminava o mar. Após alguns dias de chuva, o pai dos jovens desceu esbaforido dizendo que havia conseguido algo, entretanto, não chegou a informar de que se tratava, visto que morreu em seguida. Com o desaparecimento do pai, Marcos solicitou um substituto para as suas funções e mandou Tuda de volta ao continente.

Alguns dias depois, ela retornou acompanhada de dois cientistas – que queriam estudar a ilha e certas pinturas grafadas nos penhascos e que pareciam ser de civilizações antigas – e de um fiscal, que se dizia amigo do falecido. Tuda mostrou a ilha para os cientistas enquanto o fiscal permaneceu no farol para sua vistoria, já que havia recebido denúncia de que o pai de Marcos se envolvera com contrabandistas. Porém nada se comprovou, e o fiscal apenas encontrou anotações do falecido sobre fatos estranhamente relatados, assumidos por ele e Marcos como efeito de bebedeiras. Mesmo com a ameaça de tempestade prevista por Marcos, os três partiram de volta ao continente, sendo Tuda impedida pelo irmão de regressar.

No dia seguinte, enquanto tomavam conhaque, Tuda contou a Marcos que vira uma espécie de paraquedas preso nas árvores, porém o irmão não acreditou nela. Logo depois, ele avistou um vulto subindo em direção ao farol, e, quando menos esperara, ele já se encontrava à porta da moradia. O visitante apresentou dificuldades para responder às perguntas que lhe eram dirigidas, e Tuda concluiu que deveria ser estrangeiro e que não sabia falar português. Enquanto estava de frente para o estranho, Marcos sentiu-se ordenado a permanecer sentado sempre que tentava se levantar para expulsar o homem de sua casa.

Levantava-me, em minha suspeita. Mas – seria já o peso da bebida? - as pernas amoleceram e algo me puxou para baixo:

– “Senta” – ouvi.

– “Que ordens são essas?” – disse para Tuda, cada vez mais irritado.

– “Você está maluco?” – respondeu-me. “Não lhe dei ordem alguma”.

Levantei-me, novamente, e ouvi, com a maior clareza:

– “Senta, senta já”.

A visita continuava como morto vivo, a me fixar com seu olho de ágata. Seus lábios estavam fechados, quase desapareciam naquele rosto incolor. (QUEIROZ, 1960, p. 126).³⁴

³⁴ Optamos por fazer a atualização da ortografia quando citadas partes da obra de Dinah Silveira de Queiroz ao invés de utilizar o [sic].

A aparência do estranho visitante pode ser associada à do vampiro, e o próprio narrador o relaciona a um morto-vivo. Como falta vivacidade a sua pele incolor, presumimos que poderia ser branca, quase transparente. Além disso, ele demonstra possuir grandes habilidades, em especial a de se apossar do espírito de Marcos e falar por ele, com sua própria voz, como Ars, no conto de Telles, que tem a capacidade da telepatia para interagir com sua interlocutora. Podemos constatar isso na seguinte passagem do conto: “Mas já saltava de posição e novamente me agarrava, desta vez cruzando os braços em torno de mim. Não disse 'amicável', mas dentro de mim suas palavras reboaram, feitas minhas, com a minha voz” (QUEIROZ, 1960, p. 132). Além disso, aquela criatura, que nos deixa na dúvida em relação a sua origem, possui grande força física e agilidade, e manifesta o desejo de tomar para si a irmã de Marcos. Após uma batalha perdida, Marcos acabou acusado do assassinato de sua irmã, que desapareceu, assim como o estrangeiro.

Antes de seu desaparecimento, Marcos presenciou o que chamou de beijo entre sua irmã e o estranho. Depois desse beijo, Tuda já não se mostrava como era antes, sendo caracterizada já como pertencente ao estrangeiro e possuidora de força igual a dele:

vi aquela imitação de árvore, um abraço entre homem e mulher como jamais conhecera. Em tudo pareciam planta – uma árvore que fosse metade seca, metade viva. O vulto dele pendia, imenso, encarquilhado, a cabeça entornada sobre os cabelos castanhos de Tuda pequenina. Ele a enlaçava com aqueles seus braços longos [...] Parecia não ter mais fim aquele beijo – se é que se pode chamar de beijo [...] *Mas era como se Tuda fosse outra mulher. Fria, em sua violência*, já me empurrava com força desconhecida. (p. 141-142, grifos nossos).

Ronecker define que a criatura vampírica “é um ser, vivo ou morto, que aspira a vida de outros seres vivos (quer se trate de vida biológica ou psíquica ou até mesmo espiritual)” (2000, p. 32). Assim, o antigo eu daquela que Marcos conhecia como sua irmã, parecia ter sido sugado pelo visitante, permanecendo apenas a aparência e não mais sua essência.

3.3 O vampiro ambíguo

No conto “O albino”, de Heleno Godoy (1996), João de Deus era portador de uma anomalia. Quinto filho de um casal que preferia morar na chácara ao invés da

cidade, o menino nasceu depois de um trabalho de parto demorado e cansativo, causando terror tanto na parteira quanto na mãe devido a sua singularidade.

O dia já estava longe e o trabalho parado, quando a mulher deu um gemido forte e ele [o pai] ouviu a voz da parteira “Virgem Maria!” sair num susto e grito. Esperou acocorado, perto da porta.

– Um menino doente, mas parece que vai ficar bem.

– Doente?

– É branco. (GODOY, 1996, p. 124).

Sua brancura foi identificada pelo farmacêutico como albinismo³⁵, cujo significado ele explicara para os pais da criança, ainda que nunca tivesse visto um ser humano portador de tal anomalia. O fato tornou-se notório na cidade, causando comoção pela excepcionalidade do recém-nascido, que recebeu o nome de João de Deus Oliveira pelo padre. O religioso acreditava que o menino deveria ser dedicado ao Senhor, visto que “era desvalido e seria desamparado se não lhe dessem muito carinho, se não tivessem para com ele paciência e cuidado” (p. 125).

Durante o batizado, o pai notou que João de Deus havia chorado quando o padre lhe fizera o sinal da cruz, fato este corrigido pela mãe ao lembrar que, na verdade, ele havia gritado nesse momento. Além disso, durante a cerimônia, quando foi aspergida água benta no menino, houve a mesma reação, seguida de uma vermelhidão e um machucado, onde a água o atingira.

Assim, nas primeiras páginas, encontramos algumas características que apontam para a natureza vampírica de João de Deus, como sua brancura, justificada pelo albinismo, e sua reação à cruz e à água benta, que, após o romance de Bram Stoker, tornaram-se famosas como métodos de se identificar e combater um vampiro. Além disso, os pais de João de Deus notaram sua pouca tolerância ao sol, o fato de só dormir durante o dia, ficando acordado à noite, bem como seu gosto peculiar por carne crua, sangrando:

– Carne crua come, quase crua. É do que gosta. Já prestou atenção? Eu já, há muito tempo.

– Disso eu [pai] também gosto, carne sangrando.

– Só de vaca. E as outras carnes, você come? Só de vaca, mal passada. Crua não. Ele gosta de qualquer carne crua, até de frango. (p. 134).

³⁵ O albinismo é uma condição genética, uma anomalia, em que há um defeito na produção de melanina, uma das proteínas responsáveis pela pigmentação da pele, cabelos e olhos. HALDERMAN-ENGLERT, Chad. *Albinism*. 2013. Disponível em: <<http://umm.edu/health/medical/ency/articles/albinism>>. Acesso em 07 mar. 2014.

Em *Drácula* (1897), Stoker reuniu diversas características que foram trabalhadas por autores anteriores a ele, aboliu algumas e cristalizou outras: seu vampiro se alimentava somente de sangue, só podia sair durante a noite, possuía grande força física, tinha uma estreita relação com cães e lobos, podendo dominá-los, e era portadora capacidade de metamorfosear-se.

João de Deus não podia sair ao sol, cujos raios que lhe causavam queimaduras, e a mãe, na tentativa de protegê-lo, passou a vesti-lo com roupas pretas e chapéu, quando precisavam ir à cidade. Tentando proporcionar uma vida normal ao filho, a mãe tentava enquadrá-lo ao cotidiano, entretanto, a dificuldade parecia aumentar à medida que o menino crescia. Quando foi para a escola, ainda que não se queixasse, ele aparecia em casa com marcas que não eram bem explicadas por escorregões ou quedas durante as brincadeiras.

De aparência frágil, com entradas no cabelo mais profundas que as dos irmãos e caninos salientes na boca, João de Deus despertava a curiosidade e outros sentimentos na vizinhança, e a mãe buscava salvá-lo “dos olhares curiosos das pessoas que o fitavam com desconfiança e, às vezes, via-lhes na cara, nojo” (p. 129). Nesse aspecto, João de Deus se assemelha a Ars Jacobsen, protagonista de “Potyra” (TELLES, 2000), que, em sua terra natal, também era visto com desconfiança pelos vizinhos, que mataram seus criados mais próximos em uma espécie de conspiração, fato que fez com que Ars saísse de sua cidade em uma viagem ao redor do mundo.

Com o passar do tempo, João de Deus desenvolveu um laço com os cães da família, que o seguiam a todo lugar, como para protegê-lo. Na narrativa, fica explícito que o personagem desenvolve, além de uma amizade com esses animais, o controle sobre eles.

Nem assoviava, apenas olhava ou movia a cabeça. Os cães atendiam prontamente, ganindo. Controle inexplicável, era a arma que o menino usava contra os irmãos, quando tomavam-lhe algum brinquedo, ou contra os colegas da escola, quando implicavam com ele, insultando-o por ele ser tão branco e vestir-se de modo tão estranho. (GODOY, 1996, p. 129-130).

Tal passagem relembra-nos a forma como o protagonista de *Drácula* (1897), disfarçado de cocheiro, lidou com diversos lobos logo no início da narrativa de Bram Stoker:

Como ele [cocheiro] chegou até lá não sei, mas ouvi sua voz falando alto, num tom imperativo de comando, e, olhando na direção do som, vi-o de pé na estrada. Quando agitou seus braços longos, como se estivesse se livrando de algum obstáculo invisível, os lobos foram aos poucos se afastando. (STOKER, 2011, p. 24-25).

Além disso, na narrativa stokiana, Drácula não só possuía um controle sobre os lobos, como também apresentava a habilidade de se transformar nessa forma animal, como em outras. Essa característica de mudança de forma não é exclusiva do romance de Stoker, que a ampliou, concedendo ao seu conde o poder de se transmutar além da forma animal, ganhando certa imaterialidade ao poder se metamorfosear em névoa ou pó.

No caso de João de Deus, a narrativa não fornece a certeza de o jovem ser portador da mesma habilidade de Conde Drácula e outros vampiros literários. Há apenas suspeitas levantadas, como no caso do ataque ao filho da costureira. O jovem, “grande para a idade e musculoso” (GODOY, 1996, p. 130), havia aparecido arranhado e mordido uma tarde, indo parar no hospital por dois meses e sofrendo, posteriormente, de amnésia que o impedia de dizer o que havia acontecido com ele. Apenas foi relatado que, na mesma tarde do incidente, o jovem atacado fora visto conversando com João de Deus, evidência suficiente para levantar a desconfiança sobre o protagonista, que foi repelida pela mãe.

Não acreditava que o filho estivesse envolvido. Preferiu, no princípio, fazer como o pai, não se importar com o que insinuavam. Seu filho não era diferente dos outros, só mais branco. [...] O farmacêutico, sempre intrometido em tudo, pois achava que tinha o direito, como prefeito, dissera que, se tivesse sido um cachorro, só podia ter sido um bem grande, de que ele nem tinha notícias existir na cidade. (p. 131).

No trecho, há uma ambiguidade com relação à criatura que atacou o garoto, podendo tanto ser João de Deus, um de seus cachorros, ou qualquer outro animal, ainda que um atacante com aquelas dimensões não fosse conhecido pelos habitantes daquela cidade. Nesse sentido, não se pode condenar nem absolver João de Deus, visto que, como um vampiro, ele poderia ter-se transformado em uma criatura de proporções compatíveis com o ataque, bem como poderia simplesmente ser outro animal completamente alheio a toda a polêmica levantada frente à excepcionalidade de João.

A característica de se metamorfosear, em especial em animais, é recorrente na literatura vampírica, dado que o vampiro, muitas vezes, assumia a forma de um felino, como ocorre na novela *Carmilla*.

Eu via, ou imaginava ver, o quarto e o mobiliário conforme de costume, exceto que tudo estava mergulhado na escuridão; ainda assim, eu via algo movendo-se ao pé da cama, [...]. Mas, de súbito, vi um animal preto, cor de fuligem, semelhante a um gato monstruoso. Parecia ter cerca de 1,20 m ou 1,50 m, pois era do tamanho do tapete que ficava diante da lareira; e andava de um lado para o outro, com o nervosismo ágil e sinistro de uma fera enjaulada. (LE FANU, 2010, p. 90).

A mãe apegava-se à inexistência de provas de que João de Deus, uma criança frágil, tivesse se envolvido em uma luta com alguém que era, claramente, mais forte que ele. Entretanto, ela se lembrava de o marido falar sobre as criaturas que apareciam mortas tanto na vizinhança quanto na sua propriedade, assim como os arranhões nos filhos mais velhos que desafiavam o caçula. Entretanto, nada se podia provar contra ele.

Já com dezoito anos, aconteceu de uma prostituta alegar que João de Deus havia lhe mordido o pescoço, fato que causou grande alvoroço na cidade. Ocorrera que os irmãos de João de Deus resolveram levá-lo ao bordel, conforme um deles conta ao pai:

– Nós botamos o Joãozinho, pai, no quarto da mulher, e nem demorou vinte minutos, quando ouvimos um grito e a mulher saiu correndo enrolada numa toalha, dizendo que o Joãozinho era tarado. “Olha a mordida que ele me deu no pescoço, quase me arranca um pedaço” ela gritava sem parar, a toalha manchada de sangue. (GODOY, 1996, p. 135).

Novamente, não se poderia dizer com certeza que fora realmente João de Deus que havia mordido a mulher, visto que ele não foi encontrado no quarto dela. A partir desse ponto, os comentários tornaram-se ainda mais ruidosos, chegando-se à cogitação de João de Deus ser louco ou possuir uma natureza vampírica.

Em meio a todos os alaridos e possibilidades, a mãe, em um último ato de proteção ao filho, após relembrar vários momentos da vida dele, decidiu que não podia mais deixar a cidade fazer mal a seu filho.

Não lhe sobrava outra coisa a fazer, devia proteger seu filho contra aquelas mulheres, contra todas as pessoas da cidade, e talvez nem fosse suficiente ir para a fazenda do tio, lá também poderiam pensar o mesmo dele, acusá-lo mais uma vez, desconfiar dele. [...] Não estava amargurada com o que ia fazer, achava apenas ser o que competia a ela, que o trouxera ao mundo.

(p. 143-144).

Ela decidiu que devia, como uma sacerdotisa, proceder à expurgação de toda aquela situação, trazendo a paz de volta a sua família e à cidade. Nessa escolha, levada pelo sentimento de que seu filho estaria mais protegido morto do que no convívio social, ela acionou João de Deus como o bode expiatório.

A situação do bode expiatório é apontada por Girard (1990) como adequada para apaziguar a violência. Conforme já explicitado, entre as figuras envolvidas no desejo mimético, o mediador é essencial para o despertar desse desejo, e é a reciprocidade criada nessa relação que irá determinar a escolha do bode expiatório.

No caso do texto de Godoy (1996), João de Deus, foi aquele que devia ser exorcizado, e cuja morte iria tranquilizar a cidade que se encontrava em conflito. Uma vez que nasceu diferente, o personagem causa alvoroço na comunidade, tornando-se atração entre seus habitantes. Entretanto ela não ocorre de forma positiva, mas é apresentada como se aquela criança fosse um exemplar de uma espécie de circo dos horrores, em que todos querem ver o quão aquela criatura branca é estranha.

Foram tantas as visitas, depois que o menino nasceu, até de gente com quem nem tinha intimidade, todos querendo ver o albino. O problema era só a falta de cor na pele, quanto ao resto era um menino normal, as pessoas é que não estavam preparadas para enfrentar uma coisa assim, como o farmacêutico explicara. (GODOY, 1996, p. 126).

A anomalia do menino é representada de tal forma que beira o grotesco, transformando-o em uma espécie bizarra. Tal como Quasímodo³⁶, de Victor Hugo, João de Deus foi segregado da comunidade por fugir ao estereótipo do que é considerado normal. Sua única contravenção foi ser branco, mais pálido que os irmãos, mas que, ao final, tornava-se tão grande que o condenava a ser portador das pestes e dos crimes.

Pessoas apareciam nas portas das casas, pescoços espichados, olhos muito abertos. [...] João de Deus ficava perto dela, encolhido e atraindo atenções. Ela ficava nervosa, pois seu filho tinha um problema, que o farmacêutico

³⁶ O personagem Quasímodo, da obra *O Corcunda de Notre Dame* (1831), de Victor Hugo, foi abandonado ao nascer, por apresentar deformidade física, e acolhido pelos padres da Catedral de Notre Dame. Mantido em uma torre, isolado do resto do mundo, não importa que Quasímodo tenha virtudes, pois sua aparência é a única a ser levada em conta.

explicara e a mulher dele se encarregara de espalhar, conhecido e sabido de todos. Qual a razão, pois, para aqueles olhares agudos? Não era um bicho, só fraco e franzino. (GODOY, 1996, p. 128)

Sua deformidade foi tomada de tal forma que não fez frente aos demais segregados da cidade, como sua mãe deixou claro ao enumerar casos de pessoas da cidade que também eram diferentes.

Ela sabia de muita gente com problemas e doenças na cidade: a mulher do dono da loja da esquina era chagástica; o velho na esquina do outro lado da farmácia estava caduco e passava os dias nu, catando palitos de picolé, que a própria família jogava no quintal; aquele velho da rua do cinema arrastava uma perna quando andava, um lado todo torto, depois de um derrame; o farmacêutico e prefeito, tão bom pra receitar remédios para os outros, não conseguia se livrar de uma urticária nervosa. (p. 128).

Mas o que podemos compreender de sua comparação com os demais “doentes” da cidade é que todos eles se tornaram assim, desenvolveram tais características que os diferenciavam dos cidadãos normais, ao passo que João de Deus já nascera estigmatizado. Isso nos leva a outra característica do vampiro, em especial o do século XX: a criatura que está à margem da sociedade, excluída, cuja função social é servir de bode expiatório para o que a sociedade não quer tratar ou falar. O vampirismo era a primeira explicação para as pestes que surgiam no século XVIII e XIX, para interpretar o desconhecido, tendo como candidatos potenciais sempre os párias e os marginalizados.

João de Deus em algumas partes da narrativa foi associado a entes sobrenaturais que são por si mesmos possuidores de uma anomalia inata, que os tornam tão diferentes e abomináveis que são excluído do convívio social. Mesmo inicialmente associado a Deus, por ser um desvalido, o pai da criança, que o viu no início como obstáculo à posse da mulher, pois a criança não dormia à noite e isso fazia a esposa recusar o ato sexual com o marido, chamava-o de João dos Diabos. A criatura infernal foi e ainda é, em muitos textos, associada aos vampiros. Ainda, por suas características peculiares de dormir durante o dia, não poder sair ao sol, o pai também o associava à figura do lobisomem. Tal criatura, por muito tempo, esteve relacionada ao vampiro, muitas vezes se confundindo com ele nos relatos e tradições orais, como nos sobre o vampiro eslavo, que em vida teria sido um lobisomem e, por esse motivo, após a morte tornava-se um “não-vivo” (BARING-GOULD, 2008; SUMMERS, 2008).

Além disso, foi a própria mãe de João de Deus que indicou a maior prova de uma natureza vampírica no menino. Ela lembrou ao pai o fato de o garoto gostar de sangue, de chegar em casa com a boca suja, e manifestou sua certeza acerca da natureza daquilo: “E eu sei que era sangue, ainda acho que é, não pode ser outra coisa. É sangue, eu sei” (GODOY, 1996, p. 134). Entretanto, o pai descartou essa ideia por achar que era maluquice da esposa. Porém, uma vez lançada tal possibilidade, a mãe não a deixou ir embora, estando sempre a ruminá-la.

A cidade também levantou essa mesma alternativa para o estranho João de Deus, em especial após o incidente com a prostituta. Nesse momento, mais pessoas pareciam considerá-lo um vampiro e isso despertou na cidade um sentimento de revolta, na qual um grupo parecia decidido a exigir justiça. João de Deus era o único apontado, mesmo não se tendo provas de sua culpa.

Ali se reunia um grupo importante, influente na cidade a ponto de tramar contra João de Deus, pensou a mãe, quando o marido disse-lhe da conversa com o delegado e das outras, sabidas por ele na cidade. Concordava com ela, parecia que João de Deus seria vítima de uma ação nem silenciosa e nem dissimulada, mas discreta, em todo caso, destinada a apagá-lo da lembrança de todos, eliminá-lo. (p. 140).

Assim, dá-se a escolha do bode expiatório, que, conforme ressalta Girard, irá sofrer “a violência sem provocar novas represálias, uma criatura sobrenatural que semeia a violência para em seguida recolher a paz, um salvador temido e misterioso, que adoece os homens para em seguida curá-los” (1990, p. 112-113).

João de Deus existia e falavam sobre ele. Vinha daí, por isso, o desejo de eliminá-lo, por causa de sua diferença que incomodava? Ela achava que a pele branca do filho irritava as pessoas exatamente por não conter manchas, por ser uniforme e contínua, indisfarçável. Aquelas roupas fechadas e pesadas não ocultavam uma brancura existente, antes realçavam-na ao apenas tapá-la. Esta era a razão de tanta curiosidade, pensou, por ser aquela uma brancura irresistível, pela qual as pessoas se sentiam atraídas, querendo olhá-la. (GODOY, 1996, p. 143).

Quando a mãe deu uma possível explicação do porquê de toda aquela perseguição, encontramos novamente em Girard o apoio para entender que João de Deus fosse tomado como uma vítima expiatória. O desejo mimético é concebido pelo autor como a mola motriz da violência, uma vez que, vivendo em sociedade, o homem não pode evitar desejar o que pertence a outro. Assim, a violência “é ao

mesmo tempo o instrumento, o objeto e o sujeito universal de todos os desejos” (1990, p. 183).

Além da perfeição que a pele de João de Deus apresentava aos olhos maternos, ele, apesar de excluído socialmente, não se fez de vítima das circunstâncias. Criou uma dinâmica única para si mesmo, em que não dependia daqueles que se dizem normais e cidadãos para qualquer coisa. Foi ao negar a relação de dependência com a cidade, que João de Deus despertou o desejo nos demais.

Suas ações não precisavam ser justificadas, sua vida não parecia ser regida pelo mesmo conjunto complexo de regras a que as pessoas “normais” deviam seguir, mesmo que apenas superficialmente. Era ele que não tinha nada a esconder, e foi por não ter nada a esconder, por ser um espírito livre de amarras sociais, que ele despertou a violência do desejo nos demais. “Não acreditava em tudo que o acusavam de ter feito. Muita coisa devia ter sido praticada por outros, pensou [a mãe], mas a culpa recaía sobre ele por conveniência. E ele era inconveniente, quando estava por perto” (GODOY, 1996, p. 143).

Como ressalta Girard, “o herói atrai para sua pessoa, como um ímã, uma violência que afeta toda a comunidade, que será transformada em ordem e segurança pela de sua morte ou triunfo” (1990, p. 114). Nesse sentido, compreendemos que todos os fatos relatados no conto só poderiam ser associados a João de Deus, visto que, tal como herói e um estranho naquela sociedade, sua presença era suficiente para provocar as calamidades e outras desgraças que ali aconteciam.

A mãe, no intuito de proteger o filho, “caçado” por crimes que não podiam ser com certeza atribuídos a ele, utilizou a única alternativa que tinha, não apenas para protegê-lo, mas também toda sua família, que sofria com aquela perseguição de comentários e julgamentos.

O conto nos mostra a curiosidade e o preconceito que o diferente gera ao seu redor. João de Deus havia sido diagnosticado como portador de albinismo, uma doença congênita, mas que não afetava qualquer um ao seu redor, não sendo transmitida a outro a não ser a sua própria descendência. Entretanto, seu estereótipo era constantemente lembrado para diferenciá-lo dos demais, colocando-o à parte, levando sua mãe a refletir: “E ela se perguntava o que tinham feito para

passarem por tudo aquilo, para serem vistos como estranhos e diferentes num lugar onde todos tinham seus problemas, mas preferiam fingir que não” (GODOY, 1996, p. 143). Até em sua família sua especificidade era ressaltada, de forma a fazer com que o próprio pai assumisse não saber

o que fazer com o menino, se estender a mão e acariciar-lhe a cabeça, se tomá-lo no colo ou carregá-lo nas costas, se jogá-lo para cima e apará-lo com as mãos. Era fácil com os outros, brincara e ainda brincava com eles, mas não com aquele, ele não se encaixava em sua vida. Achava não merecer um filho assim. Trabalhara muito para construir sua respeitabilidade. Era um bom marido e bom pai, acreditava, embora reconhecesse não poder fazer nada por aquele filho. Nem amá-lo. (p. 127)

A diferença causa o estranhamento e o deslocamento não de quem é diferente, mas daqueles que estão ao seu redor. A família de João de Deus se sentia deslocada, assim como os demais membros da sociedade, que não sabiam como lidar com aquele homem branco, não sabendo como interagir socialmente. As convenções pareciam não dar conta de atingir seu objetivo quando se tratava de João de Deus.

O conto refere-se à história de João de Deus, que deveria povoar suas páginas, preenchendo-as com suas interações, entretanto, o que percebemos é a total ausência do protagonista, que não possui voz na narrativa³⁷. Ironicamente, quando atentamos para o título do conto, compreendemos esse aspecto que parece acompanhar toda a trajetória do protagonista. “O albino” remete-nos à ausência de cor, e, ao mesmo tempo à deficiência de João de Deus. Assim, encontramos no texto, uma quantidade de ausências: ausência de nomes dos demais personagens, ausência de provas concretas dos crimes atribuídas ao protagonista, ausência de comprovação da sua natureza sobrenatural.

Além disso, na narrativa, a dinâmica espaço-tempo apresenta determinadas peculiaridades como o fato de a cidade aparentar estar isolada e suspensa, uma vez que as únicas especificações que temos é que existe um espaço urbano – representado pela cidade, e o rural – representado pela residência da família de João de Deus. O tempo em que se passa a história também não é informado,

³⁷ Aspecto já salientado por Francisco Perna Filho, no artigo “João de Deus: uma hesitação dos diabos - as manifestações do fantástico no conto ‘O albino’, de Heleno Godoy” (1998). Tal fato se assemelha com a narrativa de *Drácula*, uma vez que todos os personagens são narradores, exceto o conde, que não possui o direito à fala.

tratando-se apenas de um período no passado. Essas peculiaridades contribuem para enfatizar as ausências existentes no texto. Não há um contexto social e histórico para a narrativa que contribua para uma compreensão das ações tomadas, nem há uma fixação temporal, uma vez que não sabemos em que época no passado tal história aconteceu. Assim, a ausência de contextualização da narrativa apenas contribui para concretizar o que o albinismo expressa.

Opera-se, no conto, uma ambiguidade com relação ao personagem João de Deus. Sua condição vampírica não pode ser comprovada, apenas insinuada, conforme alguns personagens vão apresentando os fatos: passou a mamar melhor quando o leite se misturou ao sangue; feria-se à luz do sol; era branco e possuía a aparência frágil; possuía os dentes caninos salientes; andava na companhia dos cachorros; pessoas ao seu redor eram atacadas. Em nenhum ponto da narrativa, João é diretamente questionado sobre os incidentes ou qualquer episódio, o que torna ambígua a suposta natureza vampírica do jovem. A ausência de certeza envolve João de Deus e parece ser sua única característica sólida, a única certeza que podemos ter é que nada é certo quando se trata dele.

Nesse sentido, torna-se interessante o jogo que o narrador emprega, uma vez que, apesar de João de Deus ser o único a possuir um nome próprio, em nenhum instante é concedido a ele qualquer possibilidade de fala.

Com relação ao nome, conforme Chevalier e Gheerbrant (2012), sua invocação está ligada ao simbolismo do som e da linguagem. Devemos recordar que na cosmogonia judaico cristã, é pela palavra – Verbo – que o universo foi constituído. Ainda segundo os autores, “o nome de uma coisa é o *som produzido pela ação das forças moventes que o constituem*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 641, grifos dos autores). No caso de João de Deus, a ausência de som, de falas próprias, levam-nos ao questionamento de sua própria existência.

A ambiguidade da narrativa aliada a esse questionamento levam o leitor a uma identificação com João de Deus, que se torna excluído de todo o processo tanto narrativo quanto existencial. Essa situação é interessante uma vez que o nome exerce um papel forte na vida das crianças, individualizando, unificando e representando a primeira marca do indivíduo, tornando-se extensão de sua identidade, reafirmando e fortalecendo seu lugar no mundo. Possuir nome garante à criança fazer parte da sociedade. Segundo Chevalier e Gheerbrant, para os egípcios

“o nome pessoal é bem mais que um signo de identificação. É uma dimensão do indivíduo” (2012, p. 641, grifos dos autores).

Segundo Giorgio Agamben (2006), é na voz que se fundam a contemporaneidade e a relação existencial do indivíduo. Quando, no “Gênesis”, foi dada a Adão a função de dar nomes à criação divina, ele também adquiriu o poder sobre ela. Com isso em mente, devemos lembrar que João de Deus não foi nomeado por sua família, mas sim pelo padre, autoridade religiosa naquela comunidade. Seu pai havia cogitado nomeá-lo de “Albino”, “mas o padre negou-se, pois se a Deus não cabia explicar seus caminhos, também não era bom desafiá-lo em sua sabedoria” (GODOY, 1996, p. 125). Platão³⁸ (1973), considerava o ato de nomear como pressuposto à existência de algo.

No caso de João de Deus, sua nomeação foi um ato comunitário e não familiar, fato esse que pode explicar a ausência de relacionamento do jovem com seus parentes e, ao mesmo tempo, o desejo da comunidade de tornar aquele menino diferente subordinado as suas leis.

Entretanto, João de Deus está sempre alheio aos desejos subordinatórios dessa comunidade, vivendo em um mundo particular, em que estabelece relações próprias e que não pressupõem a interação com os outros membros da sociedade. O personagem torna-se presente em sua ausência, despertando uma má reciprocidade, gerando a violência que levará a mãe a cometer o ato sacrificial de seu filho.

Assim, com uma estaca, ela procedeu ao ritual de fincá-la no peito de João de Deus, corroborando para a materialização do bode expiatório:

Ele [João de Deus] estava na cama, deitado nu, como se estivesse com calor. Ela olhou para sua pele branca e levemente estriada, colocando o martelo sobre o criado mudo. Entendeu que não seria necessária tanta força, o corpo do filho era tão frágil, podia espetar-lhe o pedaço de madeira quase como se espetasse uma agulha num pano branco que bordasse. Ficou assim uns poucos minutos, dois braços levantados, as duas mãos segurando o toco de madeira sobre o peito de João de Deus. (GODOY, 1996, p. 144).

³⁸ Platão, no diálogo *Crátilo*, apresenta a discussão entre Crátilo e Hermógenes sobre suas teses a respeito dos nomes. O primeiro defende que a relação entre nome e coisa nomeada é manifestada de forma intrínseca ao ser, havendo uma justeza entre eles. O segundo defende que a relação nome/coisa ocorre por simples convenção, por um acordo no qual qualquer mudança não traria prejuízo.

Novamente, a ambiguidade acerca da natureza de João de Deus permanece, uma vez que no ato da mãe de fincar uma estaca no peito do jovem, temos uma retomada do arquétipo da destruição de um vampiro. A estaca no coração da criatura vampírica é o método mais utilizado para a sua extinção. Na Idade Média, os suspeitos de vampirismo eram enterrados afixados aos túmulos por uma estaca de madeira. *Carmilla*, de Le Fanu, foi a primeira narrativa a utilizar essa forma, que foi retomada pelo romance de Stoker, *Drácula*, tornando-se assim usual na destruição do monstro supostamente imortal.

Ali estavam, pois, todos os sinais e todas as provas do vampirismo. Então, segundo a antiga prática, o corpo foi exumado e uma estaca pontiaguda foi cravada no coração da vampira, que, naquele instante, emitiu um urro lancinante, comparável ao de um mortal em sua agonia derradeira. (LE FANU, 2010, p. 143-144).

O hiato na narrativa entre o ritual de fincar a estaca e a reação do corpo de João de Deus, reforça a ambiguidade do texto, uma vez que não há qualquer reação do jovem que venha a comprovar, definitivamente, sua natureza vampírica, como ocorre com *Carmilla* ou mesmo o conde *Drácula*, quando o mesmo método é empregado em suas destruições.

A morte de João de Deus é, conseqüentemente, sua passagem à existência. Podemos compreender esse trecho, do conto de Godoy, citando Edgar Morin (1997), para quem morrer é, de fato, individualizar-se, e, individualizar-se é separação, dor, queda no mundo. É colocar-se em contato com o mundo, fazer parte dele, e, assim, ser lembrado em sua morte, que, no contexto de João de Deus, torna-se corroboradora do que foi sua vida – uma ausência.

4 GÓTICOS, (A)TEMPORAIS, E (I)MORTAIS

Morrer, que me importa? (...) O diabo é deixar de viver.

Mario Quintana

O vampiro é gótico por excelência, incorporando elementos característicos dessa expressão artística, fundada em 1765, com o texto *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole. Operando entre o sagrado e o profano, o racional e o sobrenatural, entre a vida e a morte (SILVA, 2013), o vampiro consagrou-se como uma criatura imortal e atemporal, uma vez que o tempo parece não o afetar, mantendo-o jovem eternamente, evitando que seja atormentado pelo tão temido destino da humanidade: a morte ao findar de um período ou ciclo. Entretanto, ele é representado como possuidor das ansiedades humanas.

Parece contraditório dizer que o vampiro é imortal, visto que ele está susceptível à destruição quando cravado por uma estaca de madeira no peito ou exposto à luz solar. Entretanto, essa ambiguidade, que se expressa na sua própria definição – morto-vivo –, concede-lhe uma posição única frente à sociedade humana: possui a habilidade de manter-se vivo estando morto e morto, continuar a viver.

4.1 Elementos góticos

Segundo Cid Vale Ferreira (2006), o termo *gótico* remete etimologicamente a *Gaut*, um dos muitos nomes de Odin – principal deus da mitologia nórdica, responsável por grandes batalhas e tempestades, ligado às artes mágicas e poéticas –, que era cultuado pelo povo *Gutar*. Parte desse povo estabeleceu-se no litoral alemão e, posteriormente, nas redondezas do Mar Negro, passando a ser chamado godos, resultante da união entre as tribos *Gotar*, *Ýtas* e *Gutar*, entre outras, por meio da religião. O autor acrescenta que, após as investidas dos hunos, os godos foram divididos em dois grupos – ostrogodos e visigodos. Os primeiros se estabeleceram na região da Ucrânia e foram subjugados pelos hunos. Os visigodos buscaram proteção nas montanhas da Transilvânia, de onde saíram para dominar várias regiões, inclusive o Império Romano, nos séculos III e IV d.C.

Por muito tempo, os godos foram vistos apenas como uma potência bélica, de caráter destrutivo, mas sua presença na Europa transformou a arquitetura medieval. Com a implantação do cristianismo por Constantino, posteriormente à mudança da capital de Roma para Constantinopla³⁹, os godos, que antes haviam se unido ao Império Romano, aceitando que seus mitos e rituais fossem transformados na crença em um Deus único, criador do universo, ajudaram na formulação do primeiro alfabeto alemão passível de escrita e leitura – baseado em caracteres greco-romanos e nas runas –, o Gótico. Em decorrência das péssimas condições em que foram obrigados a viver sob o domínio do Império Romano, revoltaram-se e tomaram Roma, pilhando e destruindo tudo o que encontraram pelo caminho (FERREIRA, 2006). Conforme Ferreira, tal guerra foi tão traumática para o imaginário dos italianos que a consciência da queda do Império Romano foi “transmitida por gerações, com requintes de amargura”, fato que fez com o que o termo *gótico* adquirisse a ideia de “inculto” e “bárbaro” (2006, [s.p.]). É no Renascimento, no século XVI, que a palavra godo

se torna uma generalização que resume a ideia do “inculto que desrespeita a arte clássica”. É nesta época e contexto que surge um novo conceito de “arte gótica”. Inicialmente usada como “arte própria dos godos”, a expressão se torna uma classificação cunhada para depreciar o valor da arte cristã produzida entre o séc. XII e XVI, época em que a Igreja adotara a estratégia de absorver as estéticas pré-cristãs dos locais onde se instalava, incluindo até mesmo arabescos e referências pagãs em sua arquitetura. (2006, [s.p.]).

Assim, nas artes, o termo *gótico* foi utilizado para designar o estilo arquitetônico do século XII, que foi associado pelos renascentistas ao estilo dos godos. Toda a arte daquele período foi pejorativamente chamada gótica. Ironicamente, no início, essa mesma arte, por ter-se iniciado na França, foi nomeada “à maneira francesa” (MENON, 2007).

A “Arte Gótica” predominou sobre a arquitetura românica e tinha como principal característica a invocação do sagrado, em uma época dominada pela Igreja Católica, que, ideologicamente, repousava no teocentrismo. Quanto mais altas suas torres, mais forte a impressão de se buscar a conexão com a divindade, fazendo do

³⁹ A mudança da capital do Império Romano de Roma para Constantinopla, em 395 d.C. marca a passagem da Antiguidade para a Idade Média (FERREIRA, 2006).

gótico uma das expressões artísticas mais importantes da Idade Média (FERREIRA, 2006).

Segundo Arnold Hauser “a ascensão do estilo gótico marca a mudança mais fundamental de toda a história da arte moderna. Os ideais estilísticos que ainda são válidos hoje – fidelidade à natureza e profundidade de sentimentos, sensualidade e sensibilidade – tiveram todos origem aí” (1998, p. 195). Ainda de acordo com o autor, assim como o estilo arquitetônico gótico tornou-se “uma arte burguesa e urbana” (p. 203), na literatura ele assumiu o mesmo posicionamento, ligando-se às preferências de uma burguesia em ascensão, apresentando narrativas que questionavam a tirania dos nobres, marcada por transgressões, opondo-se ao padrão neoclássico.

Conforme Sandra Vasconcelos, o gótico, para os renascentistas, “era tudo o que fosse antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não civilizado. O oposto de 'clássico', em resumo” (2002, p. 120). Além disso, classificavam-no como uma arte sombria e tenebrosa, aspecto que encontramos no romantismo, no século XVIII, em que a literatura, como uma das mais fortes expressões desse período, busca na Idade Média inspirações para suas composições. A expressão “romance gótico” vai surgir com a segunda publicação da obra de Horace Walpole, que agrega ao nome de sua narrativa a expressão “a Gothic Story”, tornando-se sinônimo das histórias de terror. Conforme salienta E. J. Clery, a ficção gótica

geralmente brinca e oscila entre as leis terrenas da realidade convencional e as possibilidades do sobrenatural [...] frequentemente aliando uma dessas com a outra ao final, mas geralmente levantando a possibilidade que as fronteiras entre elas podia ser ultrapassadas, no mínimo psicologicamente, mas também fisicamente ou ambos. (2001, p. 21, tradução nossa⁴⁰).

Fred Botting explica que o gótico é a escrita do excesso, condensando ameaças associadas às forças sobrenaturais e naturais, “excessos imaginativos e delírios, males religiosos e humanos, a transgressão social, a desintegração mental e corrupção espiritual” (1996, p. 1, tradução nossa⁴¹). Dessa forma, as narrativas góticas do século XVIII tinham como espaços preferidos os castelos ou as abadias,

⁴⁰ “Gothic fictions generally play with and oscillate between the earthly laws of conventional reality and the possibilities of the supernatural [...] often siding with one of these over the other in the end, but usually raising the possibility that the boundaries between these may have been crossed, at least psychologically but also physically or both.” (CLERY, 2002, p. 21).

⁴¹ “imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption” (BOTTING, 1996, p. 1).

encontrando o cenário ideal nos labirintos, nos quais as forças sobrenaturais muitas vezes faziam-se presentes, e alternavam-se momentos de angústia e depressão na sucessão de eventos surpreendentes, assustadores e emocionantes, em que eram idealizados a morte, o erotismo, a fantasia e a confissão.

No século XIX, os castelos dão espaço aos casarões misteriosos, e as florestas lúgubres se transformam em estreitas ruas escuras, adotando-se o espaço urbano, onde os entes sobrenaturais já não são os únicos a suscitar o terror, que se torna presente também nas imagens provocadas pela loucura, alucinações ou pesadelos (MENON, 2007; VASCONCELOS, 2002).

No século XX, o gótico conquistou grande espaço, saindo da literatura, enlaçando-se ao teatro e ao cinema – que foi um dos seus grandes impulsionadores, em especial graças ao tema do vampirismo – até se tornar um estilo de vida. Ele passou a identificar um grupo social específico, geralmente caracterizado pelo estereótipo de fazer uso de vestimentas negras, couro, acessórios em metal e uso de maquiagem pesada (MENON, 2007). Seus seguidores geralmente são vistos como pessoas de gosto macabro, depressivas e cultuadoras da figura do diabo. Apesar de serem seres humanos que preferem o isolamento e o silêncio, os góticos não podem ser genericamente definidos como melancólicos ou depressivos. Trata-se mais de uma filosofia de vida que apenas um gosto peculiar⁴².

Segundo Maurício Cesar Menon, o gótico realizou uma “reabilitação da Idade Média e de seu imaginário, recuperando todo o aspecto tenebroso e religioso que pairava nessa época em que os feitos naturais eram explicados de forma ilusória e o sobrenatural era aceito como prático e cabível” (2007, p. 25). Nesse sentido, compreendemos que o vampirismo se associa ao gótico de forma significativa.

Assim, os contos selecionados para esta análise não só se aproximam do gótico por trabalharem com o mito do vampiro, mas também por apresentarem características que se coadunam com a perspectiva gótica de diferentes formas,

⁴² Para maiores informações, sugerimos a tese de doutorado de Wilma Regina Alves da Silva, intitulada *Relatos etnográficos à meia-noite: o universo estético dos góticos na cidade de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.bdae.org.br/dspace/bitstream/123456789/1544/1/tese.pdf>> Acesso em 15 set. 2013.

representando o momento literário em que estão inseridos e, principalmente, os anseios da sociedade.

Em “A queda do solar de Usher” (POE, 1981), a atmosfera lúgubre permeia toda a narrativa, fazendo-se presente desde a primeira fala do narrador, e é a partir dessa ambientação que temos o desenvolvimento das ações do conto.

DURANTE todo um pesado, sombrio e silente dia outonal, em que as nuvens pairavam opressivamente baixas no céu, estive eu passeando, sozinho, a cavalo, através de uma região do interior, singularmente tristonha, e afinal me encontrei, ao caírem as sombras da tarde, perto do melancólico Solar de Usher. Não sei como foi, mas ao primeiro olhar sobre o edifício invadiu-me a alma um sentimento de angústia insuportável, digo insuportável porque o sentimento não era aliviado por qualquer dessas semi-gradáveis, porque poéticas, sensações com que a mente recebe comumente até mesmo as mais cruéis imagens naturais de desolação e de terror. (p. 244).

Os adjetivos "pesado, sombrio e silente" levam-nos para um ambiente angustiante, depressivo, frio, solitário e silencioso, sem qualquer perspectiva, uma vez que o primeiro vocábulo expressa a ideia da opressividade, que é reforçada pela presença das nuvens baixas, tornando a atmosfera sufocante. No mesmo sentido, o segundo termo assegura-nos o clima tenebroso e a inibição da possibilidade de luz. Quanto a “silente”, remete-nos à falta do som, ao que está mudo, à ausência de movimento, que pode ser compreendida como o anúncio de uma provável ausência de vida naquela região.

É importante perceber que a estação do ano em que se passa a narrativa – o outono – é aquela em que as folhas começam a amarelar, caem ao chão e há uma preparação para o inverno, etapa da natureza que nos remete à ideia de morte e às sensações de frio e solidão. A queda das folhas proporcionada pelo outono aparece como metáfora do destino do solar, cujo declínio anuncia a queda, o fim e a morte daqueles habitantes.

Se no século XVIII o castelo era a morada gótica por excelência, em Poe (1981) encontramos na casa seu corresponde. A residência dos Usher, que parece ser feita especialmente para abrigar estranhos eventos, apresenta-se não apenas como um espaço de ação, mas como um personagem vivo, porém não vívido⁴³:

⁴³ Propomos a ideia de “vivo” para esclarecer que o espaço do solar desempenha uma função essencial na trama, tornando-se um personagem tão importante quanto os humanos que o habitam. Entretanto, esse personagem, que é o solar, apresenta-se, ao mesmo tempo, como uma

“Contemplei o panorama em minha frente – a casa simples e os aspectos simples da paisagem da propriedade, as paredes soturnas, as janelas vazias, semelhante a olhos” (p. 244).

As paredes soturnas da casa reforçam seu aspecto tristonho, taciturno, e as janelas, semelhantes a olhos vazios, remetem-nos à ideia da caveira, não havendo a possibilidade de que ela possa fugir de sua triste sina. O cair da noite, que acompanha a chegada do narrador, reforça a atmosfera misteriosa que envolve o solar, que exala uma aura melancólica e perturbadora.

A residência dos Usher é antagônica à descrita pelo protagonista do conto “O Horla”, nas duas versões. No texto de Maupassant (2009), encontramos uma casa inicialmente acolhedora, que reflete a ligação harmoniosa do personagem-narrador com seus antepassados. O ambiente lúgubre de Poe, que fornece o tom insólito de sua narrativa, não é necessário em “O Horla”, uma vez que o mistério é estabelecido pela presença do sobrenatural na casa, representado por uma criatura que parece sugar a vida do protagonista. Essa presença é fundamental para a mudança da atmosfera da residência, que perde o seu caráter aprazível.

Assim, na primeira versão do conto de Maupassant, a presença do intruso que se sentou sobre o peito do narrador-personagem, e tentou matá-lo com uma faca, caracteriza essa agressividade que toma conta da casa do protagonista. Na segunda versão, parecia querer asfixiá-lo, transformando suas noites em períodos angustiantes. Além disso, cria-se uma situação de ambiguidade, já que é sugerida a possibilidade da loucura do protagonista, aspecto que nos conduz a uma aproximação com o gótico.

Senhores, sei por que os reuniram aqui e estou pronto para contar-lhes a minha história, como pediu o meu amigo doutor Marrande. Durante muito tempo ele me julgou louco. Hoje, duvida. Dentro de algum tempo, vocês todos saberão que tenho o espírito tão são, tão lúcido, tão clarividente quanto o de vocês, infelizmente para mim. (MAUPASSANT, 2009, p. 651).

5 de julho – Será que perdi a razão? O que aconteceu na noite passada, aquilo que vi, é tão estranho que minha cabeça se perde quando penso nisso! [...]

12 de julho – Paris. Eu perdera a cabeça nos últimos dias! Devo ter sido vítima da minha imaginação nervosa, [...]. Em todo caso, meu descontrole beirava a demência, e vinte e quatro horas de Paris foram suficientes para me pôr de novo no prumo. (p. 695-697, grifos do autor).

Salientamos que, na primeira versão do conto, os eventos relatados iniciam-se também durante o outono que, como vimos em Poe, está associado à ideia de queda, evocando uma espécie de antecipação angustiante da morte, que está conotada ao inverno. Esse aspecto nos remete ao mito de Perséfone, no qual está representada a alternância das estações, correspondendo ao inverno o período em que Perséfone passa ao lado do esposo – Hades. Perséfone, antes Core, estava colhendo flores quando Hades a raptou para torná-la sua esposa. Desesperada, Deméter procurou a filha, mas não teve sucesso até que Hélio lhe revelou o seu paradeiro. Tomada pela tristeza, a deusa recusou-se a retornar ao Olimpo, bem como impôs à Terra a ausência de germinação das sementes. Após um acordo entre Hades e Zeus, Perséfone pôde retornar para casa, mas apenas por um período, visto que o senhor do inferno a fez comer uma semente de romã⁴⁴, pois quem comia no mundo subterrâneo não poderia retornar definitivamente à Terra (BRANDÃO, 1986a).

Dessa forma, tanto o texto de Maupassant quanto o de Poe anunciam um período em que a desolação e morte estará presente, sendo anunciada pela estação antecessora do inverno, cuja finalidade é preparar a Terra para aquele período árido.

Esse prenúncio de morte representado pelo outono, que se coaduna com a atmosfera gótica, ocorre em “O vampiro”, de Polidori (2010), não na presença dessa estação do ano, mas na figura vampírica que interfere na sanidade de Aubrey. A misteriosa morte e reaparição de Lord Ruthven conduzem ao labirinto de excessos e desintegração mental de que nos fala Botting (1996).

Aubrey ficou transtornado. Se antes sua mente se detivera num só assunto, agora se tornara muito mais absorta, desde que a certeza da sobrevivência do monstro [Lord Ruthven] passara a afligir seus pensamentos. [...] Aubrey mal percebia o que se passava, uma vez que seus pensamentos estavam completamente tomados pelo mesmo assunto [loucura] horrendo. (POLIDORI, 2010, p. 73)

Aubrey se vê impelido por uma força sobrenatural, que não o deixa revelar à sociedade inglesa sua certeza de que Lord Ruthven é um vampiro, uma vez que

⁴⁴ Quanto ao simbolismo da romã, Brandão especifica que se trata “essencialmente, de um símbolo de fecundidade, de posteridade numerosa [...] No contexto do mito, a semente de romã poderia significar que Perséfone deixou-se sucumbir pela sedução e mereceu o castigo de passar quatro meses nas trevas” (1986a, p. 304-305).

prometeu silenciar sobre sua morte por um certo tempo, fato que o vampiro utiliza para promover sua vingança contra quem descobriu sua verdadeira natureza.

Já em Lygia Fagundes Telles (2000), há a presença do castelo gótico como local de surgimento da figura vampírica, que desde a mais tenra idade está rodeada pela presença da morte: sua mãe morreu no parto; seu pai, que era navegador, em um naufrágio, e o irmão, atormentado e depressivo, se suicidou. O jovem Ars, influenciado por aquele ambiente mórbido, procurou atentar contra sua vida, sendo impedido por Cristiana, pois, segundo ela, não adiantaria ele se suicidar, Ars voltaria novamente, pois esse era seu destino “*Ananke!* O destino, *Ananke!* repetia Cristiana prometendo me proteger enquanto vivesse” (p. 106, grifos do autor).

Como já explicado, na mitologia grega a deusa Ananke era a personificação da fatalidade, representando também o princípio universal da ordem natural que controla o destino de todos os mortais. Para Homero, *ananke* simbolizava a “força”, a “necessidade”. No caso de Ars, podemos entender que *ananke* significa que sua natureza vampírica é seu destino inevitável. Mas Ars não consegue aceitar essa força que o devia controlar, que o impulsionaria às vicissitudes do vampirismo. Ao contrário, ele busca a todo instante transgredi-la, recusando-se a matar para se alimentar, procurando a cura e repudiando sua condição imortal.

Podemos compreender essa transgressão como mais um elemento gótico na narrativa de Telles (2000), visto que o personagem gótico era um transgressor social. Ars, além de ser um vampiro, alguém que ultrapassou o limiar da morte, não se aceita como tal, não se comportando como os demais membros de sua espécie, transgredindo as regras da sociedade vampírica, em que seus integrantes possuem a sede do sangue.

O conto de Dinah Silveira de Queiroz aproxima-se mais da vertente da ficção científica que do romance gótico. Entretanto, percebemos que tal vertente não está, a rigor, separada do gótico; antes, encontra-se inserida nele, como verificamos no romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Nessa narrativa, há a fantástica possibilidade de uma criatura ser constituída a partir de várias outras e seu mistério vital é explicado pela ciência. O sobrenatural também ronda a ficção científica, e, como tal, ocorre em “Eles herdarão a terra”, trazendo uma figura exótica, cuja origem não se conhece ao certo, e que caiu do céu após uma tempestade.

Resolvi espiar pela janelinha a coisa [paraquedas], mais uma vez. Então vi

que um vulto magro, e vestido de cinza, subia airoso, em grandes e leves pernadas, a escadaria do farol. A rápida ascensão durou um nada. Quando nós abrimos a porta, ele já estava lá.

Tanto aquele rum matinal me subia à cabeça, que não pensei em tomar precauções contra a exótica figura. [...] altíssima, cercada pela paisagem de verde e azul intensos. Seu vulto semelhava uma fotografia enorme e descolorida, um cartaz escorrido pela chuva. [...]. Tudo nele era cor de couro curtido: o rosto, até os cabelos. Faltava-lhe viço e relevo e, no entanto, não havia dúvidas, não era um fantasma, era gente como nós. (QUEIROZ, 1960, p. 123).

O surgimento dessa figura ocorreu após o narrador relatar as pequenas experiências do pai tentando estabelecer contato com o mundo extraterrestre. Assim, antes de morrer, ele informou os filhos de que havia descoberto alguma coisa nesse sentido, entretanto, não esclarece o que teria sido. Seria enviar um sinal para as estrelas ou receber uma resposta? Mas o pai morreu antes de conseguir responder às perguntas, deixando apenas o mistério no ar. Não obstante, algum tempo depois, o visitante de feições exóticas apareceu, dando início a uma série de ações que desembocaram em um trágico acontecimento.

O conto, narrado sob do ponto de vista de Marcos, busca elucidar o leitor sobre os eventos que levaram ao desaparecimento de Tuda, que as autoridades acreditavam ter sido assassinada por Marcos. Os relatos narrados pelo protagonista levam o leitor ao questionamento sobre a veracidade dos fatos extraordinários, além de revelarem um narrador ciumento e perturbado por esses episódios.

O gótico, que esteve associado à arquitetura antes de penetrar no terreno da literatura, simboliza, por meio de suas torres altas e espaços amplos, o homem em conexão direta com Deus e “objetivava um efeito emocional sobre as pessoas, evocando a sensação de estar à mercê de um poder superior, diante do qual o homem se sente vulnerável e insignificante. Em suma, um espaço do oculto e do não-explicável” (FONSECA, 2009, p. 43), parece fazer parte do clima da narrativa de Marcos, cuja (não)explicação para os distúrbios provocados pelo visitante misterioso, que lhe subjuga por meio do oculto e lhe tira a irmã, seu bem mais precioso.

Com base nas características do gótico apresentadas pelos romances ingleses e seus descendentes no gênero, salientamos que o espaço em que a narrativa de Silveira ocorre, é propício para a atmosfera gótica, ao apresentar os

personagens vivendo em um ambiente isolado e cujas estruturas rememoram ruínas dos castelos do século XVIII.

Havia pensado que a solição seria bem suportável, que afinal eu me parecia com meu pai, aquele bizarro sujeito que encontrara a vocação no Farol da Ilha de Mola, à vista de Guaratiba. Durante os meses de chuva, afeiçoara-me àquela convivência com o velho, naquele *imenso tubo* que era nova casa e onde, para se sair de cada peça, se teria de agarrar o corrimão. (QUEIROZ, 1960, p. 107, grifos nossos).

[...] do cais ao farol eram cento e cinquenta degraus cavados na rocha viva. (p. 109).

Os raios do farol incandesciam a *mata brava*, fechada, tão *profunda* e tão *áspera*, além dos penhascos, devassando-se interminavelmente. Os antecessores de meu pai haviam apenas cortado algumas árvores, mas *ninguém tivera coragem* de abrir picadas na espessura da floresta. (p. 110, grifos nossos).

Edgar Allan Poe, em “A filosofia da composição”, destaca que o espaço fechado é indispensável para o desenrolar da ação, uma vez que “a circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro” (1993, p. 5). Assim, encontramos, nas passagens acima, a presença desse ambiente propício para os eventos sobrenaturais ou extraordinários relatados por Marcos, emoldurados, pela atmosfera sombria suscitada pela mata áspera e brava. Além disso, a natureza torna-se lugar frutífero para a instalação da atmosfera gótica, em especial por seu aspecto sombrio e que esconde mistérios, uma vez que demarca a fronteira entre o conhecido e o desconhecido.

Assim, encontramos, nos textos apresentados, vários indicativos que nos levam à identificação dessas narrativas com o gótico; portadores de dualidade, os vampiros se tornaram um dos personagens favoritos dos poetas românticos dos séculos XVIII e XIX.

4.2 A finitude e o tempo

A finitude, que é inerente ao ser humano, é também seu maior medo, não importando seus grandes feitos, conforme expressa Michael Foucault, pois “quanto mais o homem se instala no cerne do mundo, quanto mais avança na posse da natureza, tanto mais fortemente também é acossado pela finitude, tanto mais se aproxima de sua própria morte” (2000, p. 355). Assim, a busca por prolongar a vida

ou mesmo extinguir a certeza da morte, está presente em pesquisas e narrativas, sejam literárias ou não.

Quando tratamos do vampiro, verificamos que ele está envolto em mistérios e superstições, consistindo em um mito pronto para explicar situações que não são da compreensão do homem, que busca em um ser dotado de poder superior, mágico e sobrenatural, a explicação que o racional não lhe pode dar. Assim, torna-se necessário conhecermos o significado do mito para que possamos enveredar pelos caminhos tortuosos que nos levam à figura vampírica, que transita entre a vida e a morte.

O vampiro desperta nosso imaginário, pois, conforme aponta Ronecker, esse ser “encarna a morte hedionda que nos espia sem descanso” (2000, p. 7). Sendo a morte intrínseca à figura do vampiro, José Luiz Aidar e Maciel (1989) enfatizam o fato de que falar dele é falar de morte. Este é um assunto pertinente a nós, seres humanos, na medida em que nos lembra de nossa fraqueza e também maior característica, pois, conforme enfatiza Foucault (2000), caracterizamo-nos exatamente por sermos criaturas finitas.

Conforme vimos, os sugadores de sangue estão presentes em quase todas as culturas, fazendo parte de relatos e lendas. O que explica essa presença constante é o medo que temos da finitude, pois “o vampiro é um morto vivo (ou mais exactamente um ‘não-morto’)” (RONECKER, 2000, p. 8) e, como tal, a morte torna-se assunto correlato e, praticamente, indispensável, quando se pretende falar desse mito milenar.

Nosso medo associado à morte e à passagem do tempo é suscitado pela figura vampírica. Esse ser, que sai do túmulo durante a noite com sua sede de sangue inextinguível, mostra-se inalcançável pelo ditador personificado na figura de Crono pelos gregos. Assim, o ciclo do nascimento, crescimento, amadurecimento, reprodução, declínio e morte, que rege a natureza, não atinge o vampiro, uma vez que ele não vive a experiência do aniquilamento, como ocorre com os demais seres vivos.

No vampiro, encontramos a encarnação da angústia do ser humano e de sua esperança, ou seja, do sonho de se sobrepor-se à morte, perpetuando-se ao longo do tempo (RONECKER, 2000). Nesse sentido, mesmo sendo de essência pagã, ele se apresenta como um pecador na perspectiva judaico-cristã, pois desafia Deus ao

ser portador da imortalidade, retirada do homem pela divindade, como encontramos no livro do “Gênesis”, na *Bíblia*.

Então, disse o SENHOR DEUS: Eis que o homem se tornou como um de nós, conhecedor do bem e do mal; assim, que não estenda a mão, e tome também da árvore da vida, e coma, e viva eternamente [...] E, expulso o homem, colocou querubins ao oriente do jardim do Éden e o refulgir de uma espada que se revolia, para guardar o caminho da árvore da vida. (Gn 3, 22; 24).

Entretanto, essa imortalidade da figura vampírica pode ser interpretada não como uma dádiva, mas como uma maldição, pois a condição do vampiro é a de não estar nem morto, nem vivo, permanecendo em uma espécie de limbo⁴⁵, numa existência intermediária (LECOUTEUX, 2005; RONECKER, 2000; AIDAR; MACIEL, 1986). Nesse sentido, a imortalidade do vampiro, que

constitui a sua força, é maldita. Ele está assim, condenado, sob pena de destruição, a nunca mais ver a luz do dia (emanação de Deus). É obrigado a ser um hóspede das trevas (isto é, da morte, e com efeito, do Inferno) e a dormir num caixão (a sua imortalidade torna-se assim numa eternidade na morte). (RONECKER, 2000, p. 12).

Dessa forma, encontramos no conto de Telles, a angústia do vampiro que é hóspede da noite e impotente sob a luz do dia, e que se encontra encerrado em sua impossibilidade de morte. Por outro lado, os demais seres que caminham e respiram pela Terra, foram condenados à finitude após desobedecer aos desígnios de Deus: “Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó, e pó te hás de tornar” (Gn 3, 19). É em decorrência do preceito bíblico que as criaturas humanas devem cumprir seu tempo, e, ao final dele, morrer.

Desse modo, falar do tempo é assunto complexo e do interesse de diversas áreas do conhecimento, como a mitologia, a física, a filosofia, a religião e a psicologia. Diversos filósofos buscaram compreender a relação do homem com o

⁴⁵ O limbo, originário da palavra em latim *limbus*, significa "borda", "limite" e era considerado um local ou estado reservado aos mortos não-batizados ou àqueles que viveram antes da chegada de Cristo. Dante Alighieri visita o limbo em sua *Comédia*, e lá encontra filósofos como Platão e Sócrates, e poetas como Homero, Ovídio e Virgílio – seu guia no percurso pelo Inferno e Purgatório. Atualmente, o limbo foi definitivamente abolido do ensinamento teológico tradicional da Igreja Católica Apostólica Romana, por meio do documento “A esperança da salvação para as crianças que morrem sem batismo”, apesar de nunca ter feito parte da doutrina cristã. (COMISSÃO TEOLÓGICA INTERNACIONAL, 2007. Disponível em: <http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_con_cfaith_doc_20070419_un-baptised-infants_po.html>. Acesso em 08 out. 2013).

tempo, assim como cientistas e psicólogos. A literatura não poderia ignorar esse assunto que persegue o ser humano desde os primórdios.

Encontramos a presença dessa problemática no mais antigo texto literário do Ocidente de que temos notícia – A epopéia de Gilgamesh, narrativa suméria que provavelmente foi composta nos primeiros séculos do segundo milênio a.C.⁴⁶. Ela é protagonizada pelos personagens Gilgamesh e Enkidu, heróis e companheiros de jornada. O primeiro, que é dois terços deus e um terço homem, é descrito como filho de Ninsun, uma deusa “relativamente obscura”, e de um ser misterioso, relacionado a um “lillû” que quer dizer um ‘tolo’ ou um demônio vampiresco” (SANDARS, 2011, p. 29). Enkidu, ao sonhar com sua própria morte, relata para seu companheiro a presença de uma criatura peculiar:

Escuta, meu amigo, o sonho que tive esta noite. Os céus troavam e a terra rugia de volta; entre os dois estava eu, diante de um ser aterrador, o homem-pássaro de feições sombrias. Ele havia me escolhido como presa. Seu rosto era como o de um vampiro, seus pés como as patas de um leão, suas mãos como as garras de uma águia. Ele se abateu sobre mim e suas presas agarraram minha cabeça. (ANÔNIMO, 2011, p. 129).⁴⁷

Aqui podemos comprovar o que Ronecker assegurou sobre o fato de o vampiro suscitar o tema da morte, pois o “lillû” e o homem-pássaro associam o vampiro ao demônio e à morte, respectivamente. Isso concede à criatura vampírica uma identidade cruel e implacável, uma vez que Enkidu, no mesmo dia do sonho, caiu enfermo.

Após a morte de Enkidu, Gilgamesh saiu à procura da imortalidade, visto que, mesmo sendo dois terços deus, não foi contemplado com a imortalidade das divindades. Nesse sentido, o texto sumério aponta não apenas para a existência do

⁴⁶ Segundo os primeiros estudos das tábuas que trazem as aventuras de Gilgamesh, esses escritos seriam do segundo milênio a.C. Entretanto, em estudo posterior, coordenado pelo professor Samuel Kramer, da Pensilvânia (EUA), o terceiro milênio a.C. foi apontado como o período de composição desses textos (ANÔNIMO, 2011). Mas há bastante controvérsia entre os estudiosos de *Gilgamesh* a respeito da tradução do prof. Kramer. Nesse sentido, adotamos a data de maior consenso.

⁴⁷ O prof. Samuel Noah Kramer foi o primeiro a organizar uma tradução da *Epopéia de Gilgamesh*, que suscitou algumas controvérsias. Essa tradução (1944) foi utilizada na edição brasileira da Martin Claret. O professor fez uma adaptação, transformando os versos em narrativa, e muitos dos termos utilizados por ele hoje são questionáveis, como ocorre com o uso da palavra “vampiro”. Nas traduções posteriores, não há qualquer menção a uma criatura vampírica, e, nas diversas versões a que tivemos acesso, ora aparece o termo “demônio” ora “Anzu” – traduções de Andrew George (2000); Maureen Gallery Kovacs (1998); N. K. Sandars (1972) –, uma divindade suméria retratada como uma águia com cabeça de leão.

vampiro, como expõe o desejo do homem de vencer a morte, de permanecer vivo eternamente.

Platão, em *Timeu*, descreve o tempo como uma imagem em movimento da eternidade, enquanto Aristóteles, que dedicou um tratado sobre o assunto⁴⁸, diz que o tempo é derivado do movimento⁴⁹, passível de ser mensurável. Já Santo Agostinho reconhece a incapacidade do homem de definir o que é o tempo ao se perguntar o que seria ele: “Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei” (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 111-112).

Jorge Luis Borges (1953) traduz com objetividade, em sua obra *Historia de la eternidad* (1953), a ideia de o tempo ser um problema para o homem, um tenebroso e exigente problema, talvez o mais vital da metafísica, visto que o ser humano não consegue controlá-lo, restando estar apenas sujeito a ele. Entretanto, conforme afirma Hans Meyerhoff, o tempo também “é particularmente significativa para o homem porque é inseparável do conceito do eu” (1976, p. 01), pois o que pode ser chamado de pessoa, indivíduo ou eu, é concebido somente mediante a experiência de “sucessões de momentos e mudanças temporais que constituem sua biografia” (MEYERHOFF, 1976, p. 01).

Assim, a questão temporal angustia o homem, que o personifica no mito de Crono, que devora seus filhos. Segundo Junito Brandão (1986a), Crono, filho de Urano (Céu) e Geia (Terra), pertence à primeira geração da família de deuses da mitologia grega, recebendo a designação de titã, que significa “soberano, rei” (p. 196). Ele simboliza, conforme elucida Paul Diel (1952 apud BRANDÃO, 1986a, p. 196) “as forças brutas da terra, e por conseguinte, os desejos terrestres em atitude de revolta contra o espírito”, este representado por Zeus. Segundo o autor, os titãs seriam revoltados e indomáveis, aqueles que lutam contra a harmonização traga por Zeus, que derrotou o pai e tomou seu lugar (BRANDÃO, 1986a).

Na mitologia, Crono é o caçula de Urano e aquele que mutila o pai, a pedido da mãe, que era condenada a ter os filhos devolvidos a seu útero, visto que Urano tinha medo de perder seu trono para um deles (BRANDÃO, 1986a). Crono, em

⁴⁸ Aristóteles dedica os últimos capítulos do IV livro da Física à questão temporal.

⁴⁹ Conforme ressalta Fernando Rey Puente, a noção de movimento, para Aristóteles, é diferente da que temos hoje. “Movimento quer dizer, para Aristóteles, não apenas um deslocamento espacial, mas também o crescimento, uma alteração qualitativa qualquer, e mesmo o nascer e o morrer de um organismo [...], de mudança” (2010, p. 24).

grego Κρόνος (Krónos), de acordo com Brandão (1986a), assemelha-se ao termo Χρόνος (Khrónos), que significa tempo, causando a identificação do titã com ele. Ainda segundo o autor, essa aproximação semântica torna-se válida na medida em que “Crono devora, ao mesmo tempo que gera; mutilando a Urano, estanca as fontes da vida, mas torna-se ele próprio uma fonte, fecundando Réia” (BRANDÃO, 1986a, p. 198). Como uma força bruta, o tempo não pode ser detido em suas façanhas, tornando-se inexorável, cruel, à medida que Crono, ao assumir o trono, mostra-se tão ou mais déspota que seu criador (BRANDÃO, 1986a).

Nosso interesse centra-se precisamente nessa associação de Crono com o tempo, personificando a irredutibilidade de cada segundo, que não pode ser parado, e oprime a todos com a perspectiva do engolimento. Essa opressão angustiou não apenas o homem primitivo, mas se arrasta até a atualidade, e se faz tão presente na busca do homem por um método capaz de parar esse relógio que marca decrescentemente a vida humana, uma vez que, ao nascer, o homem possui como única certeza a morte. Cada um sabe que a passagem de mais um dia de vida significa, na verdade, um a menos em direção ao final.

Essa preocupação afeta não apenas a ciência, mas diversas áreas humanas, como as artes e a literatura. O pintor René Magritte (1898-1967) manifesta essa preocupação em sua obra “Tempo paralisado”⁵⁰ (1938), uma composição que revela o aspecto veloz e atropelador que o tempo assume, uma vez que é representado por uma locomotiva. Salvador Dalí (1904-1989) também apresenta sua interpretação do tempo, nas produções artísticas intituladas “A persistência da memória”⁵¹ (1931) e “Soft Watch at the Moment of First Explosion”⁵² (1954). Ele fornece à sociedade sua visão de tempo escorregadio, que não se mantém preso a uma determinada forma, mostrando sua relatividade e fluidez.

Sob esse aspecto, a criatura vampírica poderia ser considerada privilegiada por não enfrentar a mesma angústia temporal que o homem, uma vez que o tempo para ela é indiferente, não alterando sua aparência física, e não significando uma contagem regressiva em direção ao final. Entretanto, o vampiro estaria mesmo

⁵⁰ Cf. anexo D.

⁵¹ Cf. anexo E.

⁵² Cf. anexo F.

isento desse sentimento aprisionador e esmagador que o tempo desperta nos seres mortais?

Encontramos em “Potyra” uma resposta negativa para essa questão, uma vez que o vampiro lygiano busca acabar com a sucessão de dias que o condena a viver uma não-vida, contemplando o efeito do tempo ao seu redor, porém sem nunca ser tocado por ele. Para Ars Jacobsen, o tempo torna-se um problema à medida em que se mostra ineficaz em relação a sua pessoa, contradizendo a própria condição do homem, para quem ele é inexorável e impiedoso. Assim, estar acima desse destino deveria ser considerado algo benéfico para Ars. Entretanto, estar além das contingências temporais, preso a uma condição imutável, é angustiante, pois o vampiro de Telles está inserido em uma comunidade, possuindo laços e relações afetivas: “Todos morrendo em redor, rios de fogo e gente. E eu sobrevivendo inalterado. E saciado” (2000, p. 108).

Por esse motivo, ele precisa contar sua história, entregá-la a uma pessoa humana, que é suscetível à força temporal, para que possa perpetuar o seu relato. Assim, Ars confessa à estudante sua inexistência, que só poderá ser anulada quando ele conseguir se libertar das contingências que o prendem a sua condição vampírica: “sou uma mentira tão comprida mas agora vou virar verdade, não parece simples? Vai amanhecer e na morte fico uma verdade” (p. 105).

Ao perfazer o caminho inverso, Ars busca na morte recuperar sua humanidade, e, assim, sofrer a influência da passagem do tempo. Para isso, constrói sua biografia ao relatar sua vida para a estudante. Em “Potyra”, é delegado à personagem humana assenhorar-se do tempo, pois a estudante tece, com suas mãos, a rede temporal ao marcar, por meio da lua, o avançar daquela noite. O simbolismo da lua liga-se aos “mitos da passagem do tempo e sua consequência irreduzível: a consumação da morte” (REGINO, 2010, p. 78).

A estudante, humana e, portanto, mortal, é que está suscetível a essa lua, a esse tempo que é tão cruel ao ignorar Ars Jacobsen, que declara: “Vou desaparecer numa morte tão mais limpa do que foi esta vida, vou me desintegrar no ar e este será um momento tão feliz que eu poderia dizer como o Fausto ao momento que passa, 'Fica! És tão belo!’” (p. 107). Dessa forma, o anúncio de que a morte se aproxima, representa uma felicidade enorme para o vampiro, pois sua existência temporal estará findada, e será na memória que ele viverá eternamente. Conforme

afirma Borges (1953), a identidade pessoal reside na memória, e anular essa faculdade comportaria a idiotice.

Assim, o tempo, ao invés de ser personificado como faziam os gregos antigos, tem na enigmática estudante sua representante. A jovem, que não é nomeada, concorda com o encontro com um estranho, ouve sua história sem demonstrar terror, e é até cordial com ele, tal qual Potyra o fora em outra época. Além disso, a moça não questiona em momento algum a veracidade daqueles fatos, estando ali apenas para ouvir, não para julgar.

O tempo também é abordado de forma interessante no conto “O vampiro”, de Polidori (2010), uma vez que enclausura a perspectiva de salvação para Aubrey e sua irmã. Em seu leito de morte, Lord Ruthven faz Aubrey prometer que não falará sobre sua morte por um certo período. Um pedido intrigante, porém, Lord Ruthven o justifica como decorrente de sua vergonha pelos crimes cometidos. Aubrey assume o juramento, guardando o segredo.

– Jure! – gritou o moribundo erguendo-se bruscamente, exultante. – Jure por tudo que sua alma reverencia, por todos os seus temores da natureza, *jure que durante um ano e um dia* não compartilhará com nenhum ser vivo o conhecimento que tem dos meus crimes ou da minha morte, de modo algum, seja lá o que aconteça ou o que você veja. Seus olhos pareciam se romper das órbitas.
– Juro! – disse Aubrey. (p. 67, grifos nossos).

Esse prazo de silêncio torna-se angustiante para Aubrey, uma vez que, durante esse período, Lord Ruthven volta a Londres como se nada houvesse acontecido e começa a cortejar Miss Aubrey. Atormentado por aquela promessa feita ao vampiro, Aubrey vê-se amarrado por uma força sobrenatural, que se manifesta cada vez que ele tenta livrar-se daquele segredo, que perturba sua sanidade mental.

Quando se viu sozinho num canto, alheio aos que estavam a sua volta, lembrou-se de que a primeira vez que tinha visto Lord Ruthven fora naquele mesmo lugar – de repente sentiu-se agarrado pelo braço, e uma voz que bem reconhecia soou ao seu ouvido:
– Lembre-se do juramento.
Aubrey mal teve coragem de se virar, temendo ver um espectro que o destruísse, quando percebeu, à pequena distância, a mesma figura que atraíra sua atenção, nesse mesmo local, quando de sua primeira apresentação à sociedade. (p. 70).

Assim, o tempo que aprisiona o vampiro em Telles (2010), aprisiona também Aubrey, que se vê à mercê da influência daquele ser maléfico. Aqui as implicações

temporais deslocam-se da figura do vampiro para sua vítima. Podemos compreender o tempo pedido pelo vampiro como um período necessário para que ele pudesse realizar seu intuito. Um ano é composto por 365 dias⁵³, acrescido de mais um, visto que Aubrey deve manter sua promessa por um ano e um dia, temos 366 dias. Reduzindo esses números a apenas um, encontramos o número seis ($3+6+6=15=1+5=6$). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012), o seis pode inclinar-se para o bem ou para o mal, podendo ser o número da perfeição ou o número do pecado no contexto do “Apocalipse”, em que a besta poderia ser identificada com um tríplice seis. Ainda segundo os autores, o seis, analisado no contos de fada, “seria o *homem físico sem o seu elemento salvador, sem essa parte suprema de si mesmo que lhe permite entrar em contato com o divino*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 809-810, grifos do autor).

Ruthven pode ser identificado com esse homem físico, que não possui ligação com o divino, visto que carrega consigo a marca da morte e de seus crimes, e também com a besta do “Apocalipse”. O período exigido pelo vampiro é essencial para que Aubrey consiga compreender e, assim, revelar, a verdadeira natureza do lorde, mas, ao expirar o prazo, será tarde para impedir tanto sua queda quanto a de sua irmã. Podemos compreender, ainda, o período de guarda do segredo de Ruthven como o tempo necessário para se completar um ciclo, uma vez que um ano é “frequentemente simbolizado pela Rosácea, pela Roda, com seu movimento giratório, pelos doze signos do Zodíaco, que descrevem o ciclo da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 876). Com um dia a mais, inicia-se um novo ciclo, aquele em que Lord Ruthven pode, finalmente, ser visto como a criatura que é, um vampiro, sem precisar esconder sua identidade, como fazia no ciclo anterior.

4.3 Vivo, logo devo morrer?

Saber que iremos um dia morrer tornou-se tão temível para nós que não ousamos pronunciar a palavra morte, conforme explica Philippe Ariès (1989), como se a simples menção ao seu nome fosse suficiente para atraí-la. Entretanto, esse posicionamento do homem frente a um destino conhecido, porém negado em nosso

⁵³ Um ano possui 365 dias quando não é bissexto. O ano bissexto ocorre a cada 4 anos, não sendo considerados os anos múltiplos de 100, assim como são bissextos os anos múltiplos de 400.

tempo, nem sempre foi assim, pois antigamente a morte era “simultaneamente familiar, próxima e atenuada, indiferente” (ARIÈS, 1989, p. 25).

Mas, ao mesmo tempo em que se aceitava a morte, a coexistência com os mortos não era um fato tranquilo, pois “os Antigos temiam a vizinhança dos mortos e mantinham-nos afastados” (p. 25). Mesmo com o advento do Cristianismo, e apesar de se honrar as sepulturas, os cemitérios eram estabelecidos fora das cidades, mantendo o mundo dos vivos separado dos mortos. Dessa forma, os ritos funerários tornaram-se importantes, visto que “um dos objectivos dos cultos funerários era impedir os defuntos de *regressar* e perturbar os vivos” (p. 25, grifos do autor).

Esse afastamento do morto somente será alterado a partir dos séculos IV e V, quando, de acordo com Ariès, o culto dos mártires trouxe o cadáver para dentro das igrejas sob alegação de que, na proximidade dos santos, os mortos poderiam purificar suas almas. Dessa forma, eles foram deixados aos cuidados das igrejas e a repulsa ao cadáver, em decorrência de sua decomposição – que era considerada um sinal de impureza – foi atenuada. E a “separação entre a abadia cemiterial e a igreja catedral ficava deste modo abolida. [...] A partir de então, deixou de haver diferença entre a igreja e o cemitério.” (1989, p. 27), e os homens até o final do século XVII estavam “tão familiarizados com os mortos como com a sua própria morte” (p. 30).

Ariès assegura que essa modificação que houve sobre a concepção da morte a partir do século XVIII iniciou-se, na realidade, nos séculos XI-XII, quando o homem, de uma conscientização de destino coletivo da espécie passou para a da “particularidade de cada indivíduo” (p. 31). O autor acrescenta que os fenômenos que contribuíram para essa mudança de comportamento perante a morte foram:

a representação do Juízo Final, no fim dos tempos; a transferência do Juízo para o final de cada vida, no momento pontual da morte; os temas macabros e o interesse pelas imagens da decomposição física; o retorno à epigrafia funerária e a um início de personalização das sepulturas. (p. 31).

Com relação ao primeiro e segundo fatores enumerados acima, até o século XII, acreditava-se que os corpos guardados pela igreja estariam garantidos na ressurreição final com o advento de Cristo no fim dos tempos. Entretanto, após o séc. XII, o Juízo Final é encarado como o momento em que o moribundo, em seu leito de morte, assiste ao seu julgamento, devendo suas ações ser medidas e

pesadas na presença de um Cristo juiz. Ariès explica que o terceiro fator surge com o aparecimento do cadáver na arte e na literatura, quando o horror da morte física e da decomposição se fazem presentes na poesia dos séculos XV e XVI. A decomposição “é o sinal da ruína do homem, e aí reside sem dúvida o sentido profundo do macabro, que faz dela um fenómeno novo e original” (p. 37). Com relação ao quarto fator, este surge com a individualização das sepulturas. Conforme Edgar Morin, “o horror da morte é a emoção, o sentimento ou a consciência da perda de sua individualidade” (1997, p. 33). Daí a necessidade de personalizar a sepultura, de conservar sua memória.

Desse modo, podemos compreender o porquê de os ritos funerários tornarem-se importantes para nossa sociedade, pois o cadáver tornou-se o “símbolo supremo da morte”, que “incorpora as mudanças radicais trazidas pela mortalidade ao mesmo tempo em que aterroriza os vivos pela presença sobrenatural da morte” (SILVA, 2010b, p. 12). O desrespeito a algum desses ritos poderia ser um grande passo para o surgimento do vampiro visto sua tendência à contrariar as regras e por, nas palavras de Lecouteux, ser “símbolo da intrusão da morte e do além-túmulo por vias dissimuladas e brutais dentro de um universo que o exclui” uma vez que “representa a inquietação que nasce da ruptura de uma ordem, de uma fissura, de um deslocamento, de uma contradição” (2005, p. 15). Dessa forma, como diz Ronecker, em semelhante pensamento, o

receio dos vampiros e, mais geralmente das almas do outro mundo, parece ser tão antigo quanto a humanidade. Esse receio é o resultado do terror sentido relativamente à morte e ao mistério do além. O medo do regresso dos mortos, ávidos de vingança, explica as honras prestadas aos defuntos, da mesma forma que o culto dos mortos (ou dos antepassados). (2000, p. 59).

Para as sociedades antigas, a presença sobrenatural da morte era tão palpável quanto qualquer fenômeno natural, devendo ser ritualizada dentro do círculo familiar, a fim de se evitar que o morto retornasse: “Decorre daí sua crença de que laços de relacionamento pessoal e social ou ressentimentos entre o morto e os vivos poderiam prevalecer, fazendo com que o morto retornasse” (SILVA, 2010b, p. 12), sendo necessário criar mecanismos e rituais que impedissem esse retorno.

Quando não eram tomados todos os cuidados, e não se cumpriam os procedimentos devidos, o morto podia retornar como vampiro com o intuito de levar

consigo os vivos ou concluir assuntos inacabados junto a seus familiares. Outras razões para retornar como morto-vivo era o fato de ele ter sido um transgressor das normas sociais, tal como um suicida, assassino, excomungado, filho ilegítimo, ou vítima de morte violenta (SILVA, 2010b).

Apesar de haver elementos que nos fazem pensar que Lord Ruthven era um morto-vivo desde que surgiu em cena pela primeira vez – sua palidez e excentricidade e seu procedimento na floresta, atacando Aubrey e Ianthe –, sua morte deixa ambígua sua natureza. Mas a presença de certos aspectos – como a falta de cuidado com os ritos funerários e sua morte violenta – corroboram para eliminar as dúvidas quanto ao fato de Ruthven ser um vampiro.

Segundo Françoise Dastur, os ritos funerários explicam, de um ângulo antropológico, a vontade do homem de não se submeter passivamente à finitude. Segundo a autora, a manipulação do morto é “frequentemente considerada como uma prática impura” (2002, p.16), pois o cadáver assume um lugar entre o tornar-se um objeto e o ser uma pessoa, constituindo o luto um processo de interiorização do defunto por parte daqueles que o conheceram, permitindo que a morte seja aceita e negada ao mesmo tempo.

Ariès (1989), referente ao luto, apresenta-nos sua dupla finalidade: a primeira conta com a indução da família em demonstrar sua dor, bem como defender o sobrevivente contra o seu excesso. O luto, que na Antiguidade e Idade Média apresentava-se como uma resignação perante a morte do ente querido, de forma controlada, encontra no século XIX uma ostentação além da usual, pois nesse século a manifestação da dor é intensificada, chegando a tocar nos limites da loucura. Esse

Exagero do luto no séc. XIX é rico de significado. Quer dizer que os sobreviventes aceitam a morte do próximo mais dificilmente do que noutros tempos. A morte temida não é, por conseguinte, a morte de si mesmo, mas a morte do próximo, *a morte do outro*. (p. 48, grifos do autor).

Conforme Edgar Morin, a preocupação com os mortos pode ser encontrada desde a pré-história, sendo tão importante para definir o homem quanto a ferramenta. Morin informa que o homem de Neandertal dava sepulturas a seus mortos, e, às vezes, também os reunia em locais específicos, sendo esse comportamento considerado como uma espécie de humanização do homem, uma

vez que “a morte, como a ferramenta, afirma o indivíduo, o prolonga no tempo” (1997, p. 24).

Mas é a partir do século XVIII que a morte é “considerada como uma transgressão que arranca o homem à sua vida quotidiana, à sua sociedade racional”, pois ela é “uma ruptura” (ARIÈS, 1989, p. 44). Nesse sentido, o vampiro torna-se ainda mais associável à morte, bem como está ligado à transgressão das normas e regras. Além disso, conforme Ariès, no final do século XVIII, é acrescentada outra característica ao tema da morte – ela se torna “admirável pela sua beleza” (p. 44), sendo retratada na literatura de forma romantizada⁵⁴.

Esse processo pode ser explicado pela aproximação da morte ao amor, ocorrida a partir do final do século XV. A morte, que antes mal tocava o vivo, agora o viola (ARIÈS, 1989), trazendo a união entre os mortos e os vivos. Esse comportamento pode ser observado no poema “A noiva de Corinto” (1797), de Goethe, ou nos versos de “Lenore” (1773), de Gottfried August Bürger, em que o vampiro, um morto-vivo, seduz um ser vivente.

O medo da morte, aliado às pestes e epidemias que assolavam a Europa no século XVIII, assim como o pouco conhecimento dos cientistas e médicos sobre os processos químicos da decomposição, levaram a população a associar essas calamidades e fenômenos com o vampirismo. Conforme Montague Summers, o vampiro “tem um corpo, que é seu próprio corpo. Ele não está morto nem vivo; mas vivendo na morte. É uma anomalia; um andrógino num mundo espectral; um pária entre os demônios” (p. 23, tradução nossa⁵⁵). Assim, sua presença desafia os princípios da morte, uma vez que continua a caminhar sobre a terra com suas próprias pernas, não podendo ser associado a outros seres sobrenaturais, como o fantasma, que não possui um corpo.

No conto de Telles (2000), Jacobsen, o vampiro norueguês, não se aceita como tal, vendo seu estado como uma prisão. Nessa narrativa, a busca pela imortalidade é retratada às avessas, pois o vampiro, que não está preso às

⁵⁴Entendemos a “romantização” como a idealização da morte, que ocorreu durante o Romantismo e está presente na obra dos poetas que a transformam em algo belo, que precisa ser exaltado, dramatizado e desejado.

⁵⁵“has a body, and it is his own body. He is neither dead nor alive; but living in death. He is an abnormality; the androgyne in the phantom world; a pariah among the fiends.” (SUMMERS, 2008, p. 23).

contingências temporais, paradoxalmente está enclausurado a sua condição de imortal e de morto.

Esse vampiro apresenta algumas características tradicionais, consagradas com *Drácula* (1897), de Bram Stoker, como a imortalidade e a aversão ao período diurno, pois “o pequeno Ars Jacobsen não podia ficar exposto à luz” (TELLES, 2000, p. 105). Entretanto, o vampiro lygiano possui diferenças em relação ao *Drácula*, pois nasceu na condição de morto-vivo, suas funções fisiológicas são efetuadas por meio da pele e, ao absorver sangue, ele se apodera da língua da vítima. “Falava com ela em grego e por isso desde cedo fiquei sabendo, através do sangue eu podia me apossar do idioma do meu doador” (p. 105). Essa nova peculiaridade do vampiro torna-se importante quando buscamos a simbologia da palavra. Apoderar-se da língua do outro, apreendê-la e compreendê-la, concede ao usurpador a posição de igualdade em relação a ele, de integração a sua cultura. Além disso, podemos entender que o idioma de uma comunidade está intimamente ligado a sua vida, pois, sem esse fator de união, ela não se sustenta.

Ao tomar a língua da vítima, Ars parece apoderar-se de sua vida e adquirir um lugar naquela comunidade. Impor o próprio idioma ao povo conquistado está presente na história como uma estratégia de dominação. O país/estado/agrupamento vencido era obrigado a utilizar o idioma do dominador. As nações formaram-se a partir da união em torno de um idioma próprio.

Quando Ars apodera-se do idioma de sua vítima, há uma inversão, visto que ele, como criatura noturna, caracteriza-se, em grande parte, por estar à margem da sociedade. No século XIX, o vampiro era usado como exemplo quando se tratava de abordar temas a respeito dos quais a comunidade não estava preparada, ou mesmo se recusava a discutir. Assim, Ars integra-se ao grupo, passa a fazer parte dele, pois se torna um conhecedor da sua linguagem.

E é exatamente por se tornar parte de algo que a característica vampírica que mais chama a atenção, pela entonação que Ars lhe confere, é a imortalidade. O vampiro informou à estudante que tem vivido há muito tempo: “É um sobretudo muito antigo. Mas sou mais antigo ainda” (p. 103). Ele viu nações e civilizações surgirem e caírem, e estava farto daquela extensa existência: “eu já disse que minha vida foi por demais comprida” (p. 108).

Assim, o vampiro lygiano é adverso a sua condição atemporal, sendo seu

desejo a morte. Ars vai ao Jardim da Luz encontrar a estudante embaixo da grande figueira, para lhe revelar que aquelas poucas horas de relatos tornar-se-ão suas últimas horas de existência como um vampiro.

Tal desejo pode ser explicado quando o analisamos à luz da afirmativa de Françoise Dastur, em releitura de Hegel, de que a “humanidade como tal não é possível a não ser pelo enfrentamento da morte” (2002, p. 38). Ars é uma criatura pertencente a dois mundos, desafiando Deus ao viver em uma existência que atravessa os séculos, que lhe é um cativo mais cruel do que a (in)certeza que cerca o homem em sua finitude. Por isso, só resta a esse vampiro enfrentar a morte, para resgatar sua humanidade, conferida a Adão e Eva, que desobeceram às ordens divinas comendo o fruto proibido.

No conto “Potyra”, que foi lançado durante as comemorações de 500 anos do “descobrimento” do Brasil, a autora brasileira faz uma releitura do momento inicial da conquista portuguesa, retratando os primeiros contatos entre o habitante nativo – índio – e o estrangeiro que vem para conquistar – colonizador. Assim, a autora retoma o mito do paraíso:

Com verdejantes florestas virgens e rios caudalosos. Pássaros e animais nunca vistos, enfim, um mundo distante descoberto por navegadores portugueses. Os espanhóis e tantos outros também andaram por lá, mas a terra com os seus habitantes, tudo continuava assim em estado de inocência. (TELLES, 2000, p. 108).

Desta forma, o Novo Mundo é comparado ao local em que Deus colocara Adão e Eva. O jardim bloqueado pela divindade, após o ato de desobediência do primeiro casal, estaria deslocado para essa região. O ato de reconquistar o paraíso está associado à possibilidade de reaver a imortalidade.

A situação paradisíaca no conto de Telles, fornece-nos algumas explicações para a decisão de Ars buscar na morte uma justificativa para sua existência. Para ele, sua vida era uma inexistência, algo que desafiava os meios naturais, uma vez que não era afetado pelo tempo como os seres humanos. Nascido um morto-vivo, Ars vivia numa situação intermediária entre ser e não ser um homem, e apenas se sentia completo na presença de Potyra. Quando a índia foi morta, sentiu-se retornando à anomalia de sua não-vida. O vampiro norueguês não se concebia como um indivíduo, visto que, desde seu nascimento até o momento em que narrava seu provável fim para a estudante, ele já estava morto. Mas ele pretendia recuperar

sua individualidade por meio da ressurreição, da promessa da vida eterna, “pois o caráter categórico, universal da afirmação da imortalidade está em relação com o caráter categórico, universal da afirmação da individualidade” (MORIN, 1997, p. 35), sendo a afirmação da individualidade o que comanda a crença na imortalidade.

Já nas duas versões do conto “O Horla”, temos o encontro do narrador-personagem com uma criatura invisível, que o atormenta sobretudo durante a noite, parecendo apoderar-se de sua identidade e autonomia como sujeito. Na primeira versão, o narrador relatou os distúrbios enfrentados em sua casa e que o levaram a se internar em uma casa de saúde para fugir de seu perseguidor – Horla. Na segunda versão, o protagonista falou de um dia maravilhoso – “estirado na grama”, em frente de sua casa, “sob o enorme plátano que a encobre, que a abriga e lhe dá sombra” (MAUPASSANT, 2009, p. 689), descrevendo a sensação de alegria que lhe trouxera saudar “uma soberba embarcação de três mastros, brasileira, toda branca, admiravelmente limpa e luzente” (p. 690). Posteriormente, após angustiantes momentos em que acreditava conviver com um usurpador de sua casa e de sua vida, constatou sua única saída era a morte por suas próprias mãos: “...então serei eu que vou ter que me matar!...” (p. 712).

Noemi Moritz Kon ressalta que é por meio da narrativa fantástica que Maupassant apresenta situações que se tornam fonte de horror, uma vez que o

herói dessas narrativas é um homem sem inquietações, que vive num ambiente normal – e não numa mansão mal-assombrada –, em alegria, alguém não torturado por seus nervos, nem por sua inteligência, até que o acaso lhe apresenta uma terrível verdade. (2009, p. 20).

Por outro lado, Edgar Allan Poe descreve personagens angustiados, envolvidos em ambientes insalubres e insólitos, que vez ou outra, sugam a energia dos seres ficcionais. Esse contraste entre os dois escritores pode ser constatado nas descrições iniciais que ocorrem nos contos “O Horla” (1ª e 2ª versões) e “A queda do solar de Usher”. No primeiro, temos a descrição de uma cena cotidiana, em uma região banhada pelo sol e rodeada por natureza viva. Já no segundo, o clima soturno e angustiante, a falta da claridade e o ambiente mórbido, tomam conta do leitor desde as primeiras linhas.

No conto de Maupassant, foi o navio brasileiro o causador de todas as perturbações sofridas pelo protagonista, pois foi na embarcação que o ser invisível

chegou a sua terra e a sua casa. Após ler uma notícia em uma revista científica, que trazia a história de uma “epidemia de loucura” na província de São Paulo – cujos habitantes diziam-se “perseguidos, possuídos, governados como gado humano por seres invisíveis” (p. 707 – 2ª versão) –, o narrador-personagem enxergou no episódio sua própria experiência com o Horla. Assim, passou a acreditar que sua saudação fora a causa para que estivesse na mesma situação contada na revista, o que deixa ambíguo o seu relato – veracidade ou fruto de alucinações? –, como podemos ver abaixo:

Ah! Ah! eu me lembro, eu me lembro da bela embarcação brasileira que no dia 8 de maio passou diante das minhas janelas, subindo o Sena! Achei-a tão bonita, tão branca, tão alegre! O Ser estava em cima, vindo de lá, de onde nasceu a sua raça! E ele me viu! Ele viu minha casa também branca; e saltou do navio para a margem. Oh! meu Deus! (p. 708 - 2ª versão)

Entretanto, até esse ponto, encontramos no diário do narrador-personagem apenas indícios de uma loucura que justificaria os estranhos fatos que ocorrem ao longo do período relatado. O impacto causado pelo conto foi tão grande que muito se falou sobre a possibilidade de ele ser fruto da doença mental que se apoderava de Maupassant. Entretanto, o autor só foi acometido pela enfermidade posteriormente, segundo depoimento de seu criado de quarto, citado por Otto Rank:

[Maupassant] estava perfeitamente lúcido quando escreveu a novela em agosto de 1887. A idéia para a novela, relembra o criado de quarto, foi inspirada por uma palestra entretida com um amigo, o qual dissertara a respeito de um indivíduo que se sentia prestes a enlouquecer [...] Sua novela, portanto, poderá ser considerada mais como intuição do que como um registro de experiências. (1939, p. 64-65).

Da mesma forma que se suspeitou da possível loucura do autor, o protagonista do conto nos deixa na dúvida se seu problema de saúde, apontado no dia 16 de maio, é realmente de origem física. Após ter febre, e sentir sua alma indisposta, ele procurou auxílio médico, que constatou que estava com o “pulso acelerado, o olho dilatado, os nervos irritados” (MAUPASSANT, 2009, p. 691 – 2ª versão) e lhe receitou brometo de potássio e duchas.

O século XIX foi marcado por grandes transformações na sociedade, impulsionadas pela Primeira Revolução Industrial (século XVIII), pela Independência das antigas colônias, e por avanços científicos e tecnológicos. Nesse contexto, o brometo de potássio foi usado como anticonvulsivo e sedativo, considerado o

primeiro medicamento para tratar a epilepsia. Entretanto, sua ingestão pode provocar reações colaterais como a passagem da sonolência ao coma, perda completa ou parcial da consciência, delírio, ataxia, vômitos. Alguns desses sintomas podem ser encontrados no protagonista do conto, em especial sua perda de consciência e delírio. Assim, a explicação racional é apresentada para aqueles fatos, confundindo ainda mais o leitor.

Essa ambiguidade entre a loucura e a sanidade do protagonista é crucial para que ele não confiasse em seus próprios julgamentos, optando, na primeira versão, pela internação, presumindo-se, assim, um paciente necessitado de cuidados psiquiátricos.

Conforme aponta Foucault (1978), a loucura assumiu, na Idade Moderna, o lugar que a lepra tinha na Idade Média. Quando o mundo medieval viu-se assolado por essa doença, a única saída encontrada foi a criação de lugares em que os leprosos pudessem ser levados e deixados, excluídos e esquecidos do convívio da sociedade, lugares esses ocupados pelos “insanos” alguns séculos depois da lepra ter se tornado curável.

Ainda de acordo com Foucault, a loucura vai assumir, no final do século XV, o espaço que a morte ocupava no pensamento humano, podendo ser comparada à experiência da lepra, pois o leproso era a própria encarnação da morte, e “a loucura é o já-estar-aí da morte” (1978, p. 21). Nesse panorama, o autor explica que a substituição da morte pela loucura não é uma ruptura, mas de uma “virada no interior da mesma inquietude” (p. 21), pois a morte, o vazio da existência, sentida como uma ameaça e conclusão, tornou-se, na loucura, uma forma contínua e constante da existência, pois a insanidade ensina “aos homens que eles não são mais que mortos” (p. 21), uma vez “que a loucura universalizada formará uma só e mesma entidade com a própria morte” (p. 21).

No caso do protagonista de “O Horla”, ao se internar, ele afirmou compreender sua condição de morto frente àquela sociedade, mesmo que, durante a narrativa, pareça lutar contra essa certeza, visto que tentou convencer os médicos de sua sanidade. A morte, na narrativa da primeira versão do conto, é o dilaceramento do protagonista, a aceitação de que ela não pode ser evitada e que já está presente na constituição humana.

Já no conto “A queda do solar de Usher”, de Poe (1981), há a presença

latente da morte, que a todo instante rondava o narrador-personagem, e parecia personificada na propriedade dos Usher, cujas janelas se assemelhavam às órbitas vazias de uma caveira, possuindo uma atmosfera lúgubre, dotada de uma capacidade de despertar sentimentos angustiantes e melancólicos em seus habitantes, e se refletia nas águas putrefatas de um pântano. Seu proprietário, Roderick Usher, equiparava-se à figura de um vampiro, portador de uma compleição cadavérica e de um olhar sobrenatural.

Conforme ressaltam Argel e Moura Neto (2008), “mesmo empregando elementos associados ao vampiro (aparência física, comportamento, conceitos, objetos), o fato de não os mencionar abertamente acentua a inquietação do leitor, devido à incerteza acerca das causas dos fenômenos descritos” (p. 98).

Foi com dificuldade que cheguei a admitir a identidade do fantasma à minha frente com o companheiro de minha primeira infância. Os característicos de sua face, porém, sempre haviam sido, em todos os tempos, notáveis. Uma compleição cadavérica; um olhar amplo, líquido e luminoso, além de qualquer comparação; *lábios finos e muito pálidos*, mas de uma curva extraordinariamente bela; [...] cabelos de mais tenuidade e maciez que fios de aranha; tais feições e um desenvolvimento frontal excessivo, acima das regiões das têmporas, compunham a fisionomia que dificilmente se olvidava. [...] *A lividez agora cadavérica da pele e o brilho sobrenatural do olhar*, principalmente, me deixaram atônito e mesmo horrorizado. Também o cabelo sedoso crescera à vontade, sem limites; e como ele, na sua tessitura de aranhol, mais flutuava do que caía em torno da face, *eu não podia*, mesmo com esforço, *ligar sua aparência estranha com a simples ideia de humanidade*. (POE, 1981, p. 247, grifos nossos).

Chama-nos a atenção a descrição de seus cabelos, que eram comparáveis a teias de aranha, carregadas de fragilidade implícita. A aranha, conforme Durand (2002), representa a figura da mãe de mau feitio que aprisiona a criança nas malhas de sua rede. Tal procedimento assemelha-se ao do próprio Usher, que encarcerou sua irmã, a qual era sua única parente viva, e cuja morte torná-lo-ia o último dos Usher.

Já o fio, símbolo do destino humano, está ligado, por um lado, à consciência do tempo e à maldição da morte, e, por outro, à salvação e à condução por um caminho seguro. As fiandeiras possuíam o poder sobre o destino dos homens por meio do fio – tecido constantemente por Clotos, medido por Láquesis e, finalmente, cortado por Átropos –, ao passo que Ariadne, forneceu um fio para Teseu, fato que proporcionou a sua salvação. Entretanto, o fio que ligava aquela casa ao pântano não era senão uma expressão da impossibilidade de fuga do destino que aguardava

os irmãos, sendo concretizado pelo alargamento do fio – fissura que atravessava as paredes da casa – imperceptível no início da narrativa, mas que representa a total ruína da família ao final do conto.

À descrição de Roderick Usher, segue-se a explicação do mal que o assolava, a certeza da proximidade da morte, e seu medo ante o iminente perecimento da irmã, de quem o narrador teve uma breve visão fantasmagórica, uma vez que a figura de Lady Madeline passou por uma parte remota do aposento e desapareceu logo em seguida. Assim, o narrador compartilhou com seu leitor o mal que assolava a irmã de Usher, uma doença misteriosa que a fez recolher-se ao leito ao anoitecer do dia da chegada do narrador.

Os dias passavam e não se tocou mais no nome da Lady Madeline, até que ela veio a falecer, e o hóspede foi pego de surpresa ante a decisão do amigo de querer guardar o cadáver por uma quinzena. Assim, o narrador ajudou Roderick a fazer o sepultamento provisório da irmã em um nicho, e percebeu que ele estava localizado "abaixo daquela parte do edifício em que se encontrava meu próprio quarto de dormir" (POE, 1981, p. 252) em que se situava seu próprio quarto. Importante também ressaltar a descrição da câmara em que o cadáver foi depositado:

Colocamos (e que estivera tanto tempo fechada que nossas tochas semi-amortecidas na sua atmosfera sufocante não nos permitiam um exame melhor do local) era pequena, úmida e sem nenhuma entrada para a luz; achava-se a grande profundidade [...] A porta de ferro maciço tinha sido também protegida de igual modo. Quando girava nos gonzos, seu enorme peso produzia um som insolitamente agudo e irritante. (p. 252).

O narrador reiterou a atmosfera opressiva que tomou conta de toda a residência, e que ainda era mais acentuada nesse local pela falta de luz, enfatizando a relação direta do ambiente com os eventos sombrios, misteriosos e tenebrosos, que acontecem. Entretanto, antes de tudo, a sala na qual Lady Madeline foi depositada lembra um útero: um ambiente pequeno, úmido, sem luz, hermeticamente fechado, de onde, após um determinado período, ela ressurgiria para se encontrar com seu irmão.

Madeline, que sofria de catalepsia, é dada como morta e precisa retornar ao útero para que possa renascer, fato este que acontece alguns dias depois, em meio a uma noite tempestuosa e angustiante para os personagens. Naquela câmara

mortuária, ela é gerada novamente, ganhando uma nova vida, o que nos leva ao questionamento de uma possível natureza vampírica da jovem, visto que, depois de sair daquele ambiente envolta em sangue, como um recém-nascido recoberto pela placenta e pelo sangue da mãe, vai em busca de seu alimento, no caso o irmão, o qual é tomado em seus braços mortais, para, juntos, sucumbirem ao grande vampiro: o Solar.

O vampiro é caracterizado por estar além da preocupação com a passagem de tempo. A morte não o afeta, pois está isento à passagem do tempo. Nesse sentido, essa criatura que não está nem morta nem viva, arrasta-se pelos séculos fascinando o homem, entranhando-se em sua imaginação e alimentando o desejo humano de permanecer, de vencer a morte. Essa é a sua maior característica, ser imortal, sendo comum em praticamente todos os relatos a sua vitória, seu retorno, seja para vingar algo ou para concluir um assunto pendente.

5 O VAMPIRISMO À LUZ DA HERMENÊUTICA SIMBÓLICA

E eu me volto para a Noite misteriosa, sagrada e indescritível. Ao longe repousa o mundo, em sepulcro profundo; um lugar solitário e arruinado.

Novalis

O símbolo consiste em uma linguagem de imagens e de emoções que está presente na base de todo conhecimento humano – no mito, na religião, na ciência ou na arte. Para Gilbert Durand, o conjunto dessas imagens e suas relações constituem “o capital pensado do *homo sapiens*” (2002, p.18), definindo o imaginário, no qual se encontram todas as criações do pensamento humano.

A imagem nos remete ao símbolo, que é pertencente à categoria do signo, o qual, por sua vez, é composto por um significante e um significado (DURAND, 1993). Entretanto, ao realizar essa relação, temos um dilema, uma vez que o signo, em teoria, é concebido apenas como meio de economizar as operações mentais, e nada impede que seja arbitrariamente escolhido, uma vez que remete a uma realidade significada, presente ou apresentável sempre que preciso. Entretanto, há conceitos que serão menos evidentes e para tais, o signo deve perder seu arbitrário teórico e assim, temos o signo alegórico, que remete a uma realidade significada dificilmente apresentável (DURAND, 1993, p. 8-9). Neste contexto temos a imaginação simbólica, uma vez que o “significado não é *de modo algum apresentável* e o signo só pode referir-se a um *sentido* e não a uma coisa sensível” (DURAND, 1993, p. 10, grifos do autor).

Durand (1993) vai além, uma vez que, para ele, a imagem simbólica é transfiguração de um objeto concreto por meio de um sentido para sempre abstrato, em que o significante (metade visível do símbolo), está sempre carregado de máxima concretude, possuindo três dimensões simultâneas – cósmica, onírica e poética –, e o significado (metade invisível) estende-se por todo o universo concreto, visível, e esse duplo imperialismo torna-se a marca do signo simbólico e constitui a flexibilidade do simbolismo.

Dessa forma, o símbolo apresenta uma capacidade de preencher indefinidamente sua inadequação fundamental (ser arbitrário) e, por meio de uma acumulação de aproximações de ideias, definir cada vez mais o seu objetivo. Por

isso, os símbolos podem esclarecer-se uns pelos outros frente a um conjunto de todos os símbolos sobre um tema, em um processo que permite corrigir e completar sua inadequação (DURAND, 1993, p.12-16).

Sob a perspectiva de que o conjunto de símbolos sobre determinado tema ajuda a compreendê-lo, fornecendo-lhe um poder simbólico complementar, juntamente com essa propriedade de redundância que aperfeiçoa o símbolo, e de que o imaginário é resposta à angústia existencial frente à passagem do tempo, é que pretendemos analisar as imagens simbólicas da noite, da lua, do sangue, da água e do espelho presentes em contos que constituem o *corpus* desta dissertação.

5.1 À sombra da noite e à luz da lua

E se o sol nunca mais aparecer no horizonte? Jean Delumeau (1989), citando G. Simeno, declara que esse era um dos grandes medos dos mexicanos de outrora. Estamos diante da mais velha angústia do homem, assim como o medo da morte e da passagem do tempo. Nesse contexto, “o facto de muitos vampiros fugirem da luz do dia, e apenas poderem viver de noite, é sintomático do terror popular em relação à noite” (RONECKER, 2000, p. 17).

Nos textos que trabalhamos, o vampiro – criatura amaldiçoada, presa à morte e intocada pelo tempo – tem a noite como espaço principal de atuação. Ela está representada de diferentes formas nos contos: ora como período agradável, ora terrível, como encontramos em “Potyra” e nas versões de “O Horla”, respectivamente. Na narrativa de Maupassant, a noite é angustiante para o protagonista, uma vez era durante esse período que sofria os ataques do ser invisível. Já para Ars, a noite em que narrava sua história para a estudante era agradável, já que renunciava sua libertação, quando o sol nascesse. Mas mesmo para o homem não vinculado à condição vampírica, a relação com a noite também apresenta essa dualidade, sendo predominante sua associação com o mundo sobrenatural sombrio.

O medo da noite, para Delumeau (1989), deve-se ao fato de a visão humana ficar debilitada durante esse período, e a alma ser tomada por uma sensação de inquietude e de angústia. Talvez por esse motivo, o vampiro tenha cristalizado a noite como seu habitat, uma vez que, como caçador, pode beneficiar-se com a

fragilidade de sua caça, neste caso, o homem. Assim, precisamos nos aprofundar no significado da noite para que possamos compreender o medo causado por ela e sua associação com o vampiro.

Os mitos cosmogônicos nos fornecem um início para o estudo dessa jornada noturna e vampírica. Para os gregos, a noite é denominada Nix, filha de Caos e irmã de Érebo, o negrume profundo. Na *Teogonia*, Hesíodo (2010) enuncia que do Caos nascem Geia, Tártaro e Eros, para, posteriormente, surgir Nix e seu irmão, de cujo amor nascerão Éter, brilhante, e Hêmera, a luminosidade do dia. Além disso, Hesíodo (2010) apresenta a descendência de Nix, que “gerou a odiosa Moira, a negra Quere e Tânatos. Também engendrou Hipno e a linhagem dos Sonhos. Sozinha, a deusa, a negra Nix, os concebeu a todos, sem deitar-se com ninguém” (p. 33).

Segundo Junito Brandão, as primeiras gerações, concebidas sozinhas pela deusa, representam três aspectos diferentes da morte: Tânatos, Queres e Moira. Tânatos “é o gênio masculino alado que personifica a Morte” (1986a, p. 226); Queres são representadas como “gênios alados vestidas de preto, com longas unhas aduncas. Despedaçam os cadáveres e bebem o sangue dos mortos e feridos” (p. 229), sendo mais tarde identificadas com as almas maléficas dos mortos; e a Moira é o quinhão de vida, “a personificação do destino individual” (p. 230) que conduz inevitavelmente à Morte.

A descendência de Nix, relatada por Hesíodo, justifica o fato de a noite despertar no homem grandes emoções, sendo uma delas o medo. Delumeau (1989) esclarece que a relação do ser humano com esse período foi complicada desde os primórdios, pois é durante a noite que as criaturas maléficas e predadoras saem para caçar (DURAND, 2002). Já chamara a atenção de C.G. Jung que

o nascer do sol fosse para o homem primitivo um momento de concentrada emoção, que parecia denso de significações secretas. De outra parte observara que durante a noite o primitivo estava sempre inquieto e medroso, receando perigos misteriosos, mas quando chegava o sol recuperava a segurança, tudo se lhe afirmava bom e belo. Deduziu Jung que a escuridão noturna corresponde à noite psíquica primordial, ao estado de inconsciência. (JUNG apud SILVEIRA, 1974, p. 19).

H. P. Lovecraft acrescenta que o medo é fortalecido pelo desconhecido, que, por ser imprevisível, tornou-se, para o homem primitivo, “fonte terrível e onipotente de benesses e calamidade” (2007, p. 14), reforçado pelo fato da incerteza e do

perigo serem “eternos aliados íntimos, transformando qualquer tipo de mundo desconhecido num mundo de perigos e possibilidades maléficas” (p. 15). Nesse sentido, podemos compreender o porquê de a noite – ao limitar os sentidos humanos e impedi-lo de visualizar com nitidez o que o cerca – despertar o imaginário do homem. Além disso, não conseguindo explicar certos fenômenos, o mundo continua ameaçador para ele: “Todos os homens têm medo. Todos. Aquele que não tem medo não é normal...” (SARTRE, 1945 apud DELUMEAU, 1989, p. 19). Por isso, ele procura pela segurança, pois, sem ela, será tomado pelo temor, sendo a insegurança o símbolo da morte.

A sensação do medo, por vezes silenciada, torna-se complexa com o advento da burguesia, pois dela se requer coragem, uma vez que lhe é negado pertencer à nobreza. É a literatura que irá restituir ao medo o seu verdadeiro lugar, contrapondo-se ao momento em que se exalta a coragem do fidalgo sem nuance de temeridade ou traz o cavaleiro sem medo que desafia os perigos por amor da glória e de sua dama (DELUMEAU, 1989). Entretanto, alerta Delumeau (1989), o medo é ambíguo, e sem ele o homem, e, conseqüentemente, a sociedade, não teria sobrevivido, pois ele é uma garantia contra os perigos, permitindo uma escapada provisória da morte.

Poe é, reconhecidamente, um mestre em provocar sensações de medo e estranheza em seus leitores. Falando sobre esse autor, Lovecraft (2007) enfatiza que, apesar do tipo de enfoque que utiliza lhe ser anterior, foi ele quem percebeu suas possibilidades e lhe deu uma forma suprema e expressão sistemática, uma vez que seus contos e alguns poemas trazem, com perfeição, o desenvolvimento da mecânica e fisiologia do medo.

Essa sensação é intensificada pela perspectiva da noite, uma vez que, segundo Durand (2002), a hora do fim do dia é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais saem para se apoderar dos corpos. Tem-se, assim, o ambiente que prevalece nas descrições do inferno, um local dominado pelas trevas, repleto de seres e monstros maléficos. Essas imagens, características do regime diurno⁵⁶, estão relacionadas ao medo que o homem tem da queda (DURAND, 2002).

⁵⁶ Gilbert Durand, ao classificar as imagens, agrupou-as em dois grandes regimes: diurno e noturno. No primeiro, baseado na dualidade dos símbolos, estão configuradas as imagens regidas pela antítese. Com relação ao regime noturno, as imagens estão organizadas em torno de dois grupos: “místico” - cujos símbolos estão relacionados com a inversão e a intimidade - e “sintético” - que reúne símbolos ativados pelos esquemas cíclicos e rítmicos (DURAND, 2002).

Esse sentimento é proporcionado pela relação existencial do primitivo com os perigos noturnos.

Entretanto, nem sempre a noite é desencadeadora das mais temíveis emoções no homem. Ela também pode ser benfazeja e benéfica, trazendo aos seres a intimidade aconchegante, característica pertinente às imagens consteladas no regime noturno místico (DURAND, 2002). É esse sentimento que a estudante, no conto “Potyra”, experimentava enquanto ouvia o relato de Ars. Naquele jardim, não havia espaço para o medo, apenas para as lembranças aprazíveis da convivência que tivera com o pai na infância.

Nos contos que constituem o *corpus* deste trabalho, a noite é testemunha da ação dos vampiros, oferecendo-lhes refúgio e, ao mesmo tempo, aprisionando-os. No conto “A queda do solar de Usher”, o narrador-personagem teve seu primeiro contato com a morada de Usher ao cair da noite, o que acentuou a sensação de o solar ser um ser vivente, e angustiou sua alma.

Foi também durante a noite, associada a uma tempestade, que o narrador assistiu ao fatídico final dos Usher. Dominado por um sentimento de pavor, viu Roderick invadir seus aposentos, e juntos permaneceram presos a “uma noite tempestuosa, embora asperamente bela, uma noite estranhamente singular, no seu terror e na sua beleza” (POE, 1981, p. 254). Ela envolvia o ambiente do lado de fora da casa em uma atmosfera fantástica e apavorante: “todos os objetos terrestres imediatamente em torno de nós, estavam cintilando à luz sobrenatural de uma exalação gasosa, fracamente luminosa e distintamente visível, que pendia em torno da mansão, amortalhando-a” (p. 254).

O narrador tentou convencer-se da inexistência de qualquer evento ou atmosfera sobrenatural naquela residência, entretanto, sua atitude mostrava-se ineficiente, uma vez que foi tomado pelas sensações e sentimentos angustiantes provocados por aquele ambiente.

Foi especialmente depois de ir deitar-me, já noite alta [...] O sono não se aproximou de meu leito, e as horas se iam desfazendo, uma a uma. Lutei para dominar com a razão o nervosismo que de mim se apoderava. Tentei levar-me a crer que muito, senão tudo aquilo que sentia, se devia à impressionante influência da sombria decoração do aposento, dos panejamentos negros e em farrapos que, forçados ao movimento pelo sopro de uma tempestade nascente, ondulavam caprichosamente, para lá e para cá, nas paredes, frufruando, inquietas, junto aos ornatos da cama. Meus esforços, porém, foram infrutíferos. Irreprimível temor, pouco a pouco, me invadiu o corpo, e, por fim, sentou-se sobre meu próprio coração o íncubo

de uma angústia inteiramente infundada. (p. 253).

A escuridão reinante no quarto do narrador lhe trouxe a sensação de ouvir “certos sons baixos e indefinidos, que vinham por entre as pausas da tempestade, a longos intervalos” (p. 254), não sabia de onde, como ele mesmo contava. Como Durand declara que o “ouvido é assim o sentido da noite” (2002, p. 92) e, como tal, traz barulhos e sons indefiníveis para as páginas da narrativa, de forma a acentuar a escuridão e a sensação de que acontecimentos misteriosos estão prestes a ocorrer, uma vez que “as trevas são sempre caos e ranger de dentes” (p. 92) ligadas à agitação. No caso do conto de Poe, essa agitação é trazida pela tempestade e pelo movimento da chuva e dos ventos.

Em “O vampiro”, durante uma tempestade, Aubrey se viu em um bosque sombrio, onde se encontrou com a criatura vampírica, que acabou por matar a jovem por quem ele nutria sentimentos amorosos. O protagonista teve um encontro traumático com aquele ser maléfico, cuja aparência sombria foi intensificada pela noite.

Foi também durante a noite que Marcos, de “Eles herdarão a terra”, enfrentou a angústia de se encontrar dominado por um ser e se ver sem nenhum poder de luta para livrar sua irmã da posse daquele visitante. Foi no limiar do amanhecer, uma hora crepuscular, que ele presenciou o enlace entre Tuda e o estranho, que transformou sua irmã, levando-a para longe.

Agora, eu tinha diante de mim a visão límpida do cenário, o sol dourando os penhascos e os cimos das árvores. Queimava-me os olhos um resto de pranto. Febrilmente eu os procurei, e então, em cima do rochedo, vi aquela imitação de árvore, um abraço entre homem e mulher como jamais conhecera. (QUEIROZ, 1960, p. 141).

No período noturno, também o narrador do conto “O Horla”, encontrava-se com um ser invisível. Por algum tempo, o personagem viu-se aterrorizado por uma criatura que parecia sugar-lhe toda a vitalidade durante suas visitas:

17 de agosto. Ah, que noite! Que noite! [...] Não havia lua, mas as estrelas lançavam sua luz no céu escuro. [...]. Adormeci assim, sonhando no fresco ar da noite, e depois de dormir cerca de três quartos de hora abri os olhos sem me mexer, acordando por não sei que confusa e estranha sensação. A princípio não vi nada, mas de repente tive a impressão de que uma página do livro que ficara aberto sobre a mesa virou-se sozinha. Nenhuma aragem passava pela janela, por isso, surpreso, esperei. Depois de uns quatro minutos, eu vi, eu vi, sim, vi com meus próprios olhos, outra página levantar-

se e cair sobre as outras, como se um dedo a tivesse virado. A poltrona estava vazia, parecia vazia, mas sabia que ele estava lá. [...] 19 de agosto. Vou matá-lo. Eu o vi! Ontem, sentei-me à mesa e fingi escrever com bastante atenção. Sabia muito bem que viria rondar-me, bem perto de mim, tão perto que, talvez, conseguisse, tocá-lo, agarrá-lo. (MAUPASSANT, 2009, p. 705-706 - 2ª versão).

Atormentado por aqueles encontros repletos de medo e sofrimento, o dono da residência resolveu escolher a morte como solução para acabar com aquela criatura. Mas essa medida somente foi colocada em prática no momento em que se encontrava mais ameaçado pelo Horla, uma vez que ele apareceu e se apossou da sua imagem refletida no espelho.

A noite era, assim, em “O Horla”, testemunha da aparição de um ser que tinha como objetivo, de acordo com o narrador-personagem, escravizar os homens, tornando-se o novo senhor da terra. Dessa forma, a noite abrigava aquele que tinha o poder de sugar a vitalidade.

Já no conto “O albino”, João de Deus nasceu durante uma noite de lua cheia, e era durante a noite que ele se libertava de seus trajes escuros e dos olhos curiosos e julgadores da vizinhança. Na companhia de seus cães, ele vagueava pela escuridão, sem precisar prestar contas a ninguém de seus atos. A noite era também palco de acontecimentos estranhos que envolviam a população que circundava a família de João de Deus, momento em que as pessoas se diziam perseguidas por vultos ou uma espécie de animal, e temiam por suas vidas.

Durante a noite, Ars Jacobjsen, protagonista da narrativa “Potyra”, encontrou tanto seu infortúnio quanto sua redenção. Foi protegido pelas trevas que ele passou sua vida toda, cometendo as atrocidades inerentes a sua natureza vampírica. E foi à noite que ele foi em busca de sua vingança, pela morte de Potyra, à qual fora obrigado a assistir impotente para qualquer ação. E foi numa determinada noite que ele contou à estudante sua história, relatando a si mesmo, criando sua individualidade, livrando-se de uma vida terrena imortal, para enfim, descansar na presença da amada em outra vida imortal sem qualquer limitação.

A seguir, passamos a focalizar a lua, a respeito da qual há uma desconfiança coletiva, que pode ser compreendida em decorrência de sua ligação com a noite e também por sua influência em diversas áreas humanas (DELUMEAU, 1989). Além disso, podemos relacionar essa desconfiança à sua própria característica mutável, uma vez que ela “cresce, decresce e desaparece” (ELIADE, 1998, p. 127).

A lua é, acima de tudo, o símbolo do devir, do eterno vir-a ser e da multiplicidade, pela fragmentação de suas formas. Por suas características, o mundo sublunar, como assegura Eliade (1998, p. 127-152), não é somente o das transformações, mas também o dos sofrimentos, da história, já que nele nada de definitivo pode suceder. Além disso, por se poder estabelecer analogia entre as fases da lua e as etapas da vida humana, é lícito afirmar que revela ao homem a sua verdadeira condição e comanda, simultaneamente, a morte e a fecundidade.

Entretanto, como ressalta Eliade, a “morte” da lua não é definitiva, visto que ela ressurge após completar seu ciclo, em um eterno retorno, o que a torna, “por excelência, o astro dos ritmos da vida” (1998, p. 127). Dada à grande significação da lua, e sua associação com a noite, o vampiro está intimamente ligado às suas várias faces. Assim, é comum encontrarmos em diversos povos, segundo Ronecker, a crença de que ela é capaz de ressuscitar os mortos, como para para os chineses e russos, transformando-os em vampiros, ou mesmo aumentar a vitalidade dessas criaturas, como ocorre com o vampiro romeno. Para os ciganos, a lua “é a verdadeira pátria dos vampiros” (2000, p. 38), de onde eles saíam toda noite para atacar os vivos na terra. Nesse sentido, é interessante ressaltar que ela é presença constante nos contos que constituem o *corpus* deste estudo.

Em “O vampiro”, a lua funciona como força geratriz, reconstituindo e restaurando Lord Ruthven, dando a ele um novo ciclo de existência. Seu corpo foi “levado por ele [assaltante] e seus camaradas, depois que Aubrey foi se deitar, para o topo de uma colina próxima dali, de acordo com a promessa que fizeram ao lorde, de que o corpo seria exposto ao primeiro raio frio da lua após sua morte” (POLIDORI, 2010, p. 67).

Esse pedido de Ruthven resulta da crença de que a lua é o símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida, visto que ela é “o primeiro morto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 561), e, no seu ciclo, durante três dias ela desaparece do céu, estando, simbolicamente, morta, para ressurgir novamente. Assim, Lord Ruthven, que estava morto, foi levado para ser atingido por esse astro que carrega consigo a perspectiva da eternidade, ou imortalidade, característica esta também associada à criatura vampírica.

Em “A queda do solar de Usher”, a lua surge como grande espectadora dos eventos que culminam na extinção da família Usher, ao mesmo tempo em que

aparece vermelha, em uma recordação dos eventos que o narrador acabara de presenciar – a irmã de Roderick, envolta em uma mortalha ensanguentada, “retornara” da morte para levar seu irmão e ambos acabaram devorados pela casa, que era um organismo vivo, portador de uma aura putrefata, que sugou a existência daquela família:

De repente, irrompeu ao longo do caminho uma luz estranha e voltei-me para ver donde podia provir um *clarão tão insólito*, pois o enorme solar e as suas sombras eram tudo que havia atrás de mim. *O clarão era o da lua cheia e cor de sangue, que se ia pondo e que agora brilhava vivamente através daquela fenda*, outrora mal perceptível, a que me referi antes, partindo do telhado para a base do edifício, em ziguezague. (POE, 1981, p. 257, grifos nossos).

A lua em Poe é, portanto, vermelha, uma lua de sangue⁵⁷, impura e macabra, suscitadora de catástrofes e tragédias. Em Usher, a lua coroa, ao mesmo tempo que vela os mortos. Isso se coaduna com a afirmativa de Durand, de que “a lua aparece como a grande epifania dramática do tempo” (2002, p. 102), sendo submetida à temporalidade e à morte.

Além disso, Eliade (1998) assegura que as moiras, entidades gregas que fiam o destino dos homens, são divindades lunares. Isso justifica o fato de, na narrativa de Poe, a lua surgir, enfim, vencedora, resplandecente na paisagem, após medir o tempo e decretar o findar daquela casa e, conseqüentemente, da família.

5.2 As águas nefastas e o sangue

O romance *Drácula*, além de apresentar um modelo de vampiro moderno, ajudou a consolidar dois elementos ao mito: a água e o sangue. No romance stokiano, a água é um elemento limitador da movimentação do conde, que não pode atravessá-la em sua forma corrente. Quanto ao sangue, *Drácula* cristaliza a ligação do sangue com a vida, quando Renfield declara que o “sangue é vida”, sendo o

⁵⁷ Esse é um fenômeno astronômico causado por um eclipse lunar, provocado pelo alinhamento da Terra, do Sol e da Lua em sua fase cheia. A Terra se interpõe entre o satélite e a estrela, projetando uma sombra na Lua. Devido a fatores físicos-químicos, a Lua eclipsada ganha tons avermelhados. Para os povos antigos, o eclipse lunar era sinal de mau presságio e quando avermelhada, para os chineses, significava que a Lua estava “manchada de sangue” (VASCONCELOS, 2014).

alimento principal do vampiro, visto que somente por meio do consumo do sangue que ele poderia ter acesso à vitalidade humana.

Assim, deparamo-nos com dois elementos que significam, ambos, a vida: a água e o sangue. Do ponto de vista do discurso filosófico⁵⁸, a água é a substância universal, o elemento original ou o princípio de todas as coisas, conforme ressalta Josheph Ratzinger⁵⁹: “a água é um elemento originário da vida e por isso também um dos símbolos primordiais da humanidade” (2007, p. 302), pois ela está presente em grande parte das cosmogonias, como no “Gênesis” e no *Alcorão*, reforçando sua presença elementar na formação das coisas.

Nesse sentido, as palavras de Simon Schama, lembram-nos da simbologia que a água assume frente à humanidade, uma vez que

ver um rio equivale a mergulhar numa grande corrente de mitos e lembranças, forte o bastante para nos levar ao primeiro elemento aquático de nossa existência intrauterina. E, com essa torrente, nasceram algumas de nossas paixões sociais e animais mais intensas: as misteriosas transmutações do sangue e da água; a vitalidade e a mortalidade de heróis, impérios, nações e deuses [...] Desde a Antiguidade, se comparava o [...] fluxo [dos rios] à circulação do sangue pelo corpo. (1996, p. 253).

Drácula, como a maioria dos vampiros, é uma criatura privada do calor fornecido pelo sangue, do movimento do líquido vermelho em suas próprias veias, conseguindo-o apenas quando ele se apodera do fluxo de suas vítimas. Nesse sentido, compreendemos a água e o sangue como elementos complementares na simbologia vampírica e ambos nos levam tanto à compreensão de sua interação com a vida quanto com a morte.

Sobre o elemento aquático, Gaston Bachelard realiza um importante estudo, declarando ser a água “o objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza” (1997, p. 15). Dessa forma, ele contrapõe as águas claras, primevas e correntes às águas profundas, dormentes e mortas. O autor, ao analisar as águas claras, convoca a figura de Narciso e seu reflexo na fonte. Esse espelho cristalino é capaz de revelar a realidade e a idealidade daquele que se enxerga por meio dele.

⁵⁸ Thales de Mileto (624-546 a.C.), considerado por Aristóteles como o pai da Filosofia é o primeiro a determinar a água como matéria de que todas as coisas são feitas.

⁵⁹ Josheph Ratzinger é atualmente Papa Emérito da Igreja Católica Apostólica Romana, mantendo o nome que, escolhido quando da ascensão ao papado, em 19/04/2005, renunciando em 28/02/2013.

Para Bachelard, as águas claras constituem imagens de vida, enquanto as águas profundas são águas mortuárias. Assim, aponta que “em Edgar Poe, o destino das imagens da água segue com muita exatidão o destino do devaneio principal que é o devaneio da morte” (p. 48), fruto de uma unidade de sua imaginação. Segundo informa o autor, foi Marie Bonaparte, em estudo e análise da obra de Poe, que “descobriu a principal razão psicológica dessa unidade [...] uma lembrança imperecível” (p. 47), a imagem da mãe moribunda, que é renovada em cada nova amada arrebatada pela morte na vida do poeta.

Por isso, toda água primitivamente clara é, para Poe, uma água que deve escurecer, “uma água que vai absorver o negro sofrimento. Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer” (p. 49).

Por esse motivo, as águas negras ou nefastas, do conto “A queda do solar de Usher”, são um dos elementos que compõem a narrativa, essencial para a compreensão do narrador-personagem sobre a especificidade daquela casa. Não obstante, em sua primeira olhada para a residência dos Usher, ele encontra naquele “lago silencioso” que circunda o solar – juntamente com as árvores apodrecidas e o muro cinzento -, a fonte que exalava “um vapor pestilento e misterioso, pesado, lento, fracamente visível e cor de chumbo” (POE, 1981, p. 246).

Por outro lado, na narrativa de Maupassant, a água pode ser compreendida como um símbolo do descortinamento do eu. Assim como Narciso se conheceu ao ver seu reflexo na água, o protagonista de “O Horla” obtém a compreensão de si mesmo somente após enxergar-se através da água:

A impossibilidade de vê-lo me exasperava e eu acendia todas as luzes da casa, como se, naquela claridade, pudesse descobri-lo.
Enfim, eu o vi. [...]
Enxergava-se ali como se fosse pleno dia... e não me vi no espelho! Ele estava vazio, claro, cheio de luz. Minha imagem não estava nele... (p. 656 – 1ª versão).

Tinha acendido meus dois candeeiros e as oito velas da lareira, como se, naquela claridade, fosse possível descobri-lo. [...]
Depois, subitamente *comecei a vislumbrar-me em meio a uma bruma no fundo do espelho, numa bruma como se através de uma cortina d'água.* (p. 710 - 2ª versão, grifos nossos).

Assim, o fato de ele só voltar a se enxergar através de uma suposta cortina d'água, pode ser entendido como o momento em que se vislumbra como indivíduo,

portador de uma identidade. Segundo Bachelard, o espelho fornece uma imagem estática e distante que não propicia o acesso a um outro mundo, o mundo dentro desse objeto. Mas, à medida em que a água se insere no contexto, fornece a possibilidade de integração em um onírico que pode “*naturalizar* a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima” (1997, p. 23, grifos do autor), uma percepção profunda de nós mesmos. A água que reflete o narrador-personagem está ali para lhe garantir, como a Narciso, a revelação de sua identidade, o seu eu-próprio, despido das amarras e máscaras sociais.

Aqui encontramos o duplo significado da água, que, apesar de “naturalizar a nossa imagem” (p. 23), também pode ser a nefasta “substância simbólica da morte” (BACHELARD, 1942, apud DURAND, 2002, p. 96). Nas duas versões, a decisão tomada pelo protagonista, após seu encontro consigo mesmo através da “cortina d’água”, aponta para o destino final do ser humano. Na primeira versão, ele escolhe a morte psicológica, assumindo a loucura como explicação para sua relação com o Horla, e, na segunda, decide assassinar aquele que lhe absorvera o reflexo para, em seguida, concluir que a única saída era o suicídio.

Tanto em Poe quanto em Maupassant, a água desempenha o papel de recordar ao homem sua fragilidade frente ao poder da morte, que é tão inexorável quanto o tempo devorador. É por meio da água que tanto os irmãos Usher quanto o narrador-personagem de “O Horla” deparam-se com seu destino irrevogável.

Da mesma forma, no conto “Eles herdarão a terra”, Marcos e Tuda, que estão rodeados pelo mar, não conseguem escapar de um destino trágico. Os irmãos, que viviam no Farol na Ilha da Mola, têm sua história impregnada pela presença marítima.

Nothrop Frye ao estudar o simbolismo aquático, propõe quatro etapas para seus ciclos – chuva, fontes ou mananciais, rios, mar ou neve (2013, p. 295). O mar da mesma forma que a neve, pertence à última etapa do ciclo das águas e um mergulho em suas profundezas pode ser compreendido como um símile da morte.

Presos naquela ilha, à mercê das intempéries e, principalmente, do mar, os jovens viviam isolados do restante do mundo até a morte do pai. Após esse evento, Tuda, que havia ido embora, retornou acompanhada de pesquisadores, e, impedida por Marcos de voltar na companhia deles, ficou no farol, enquanto uma tempestade

tomava conta da noite: “– Vem tempestade. A travessia pode ficar perigosa!’ [...] Aquela tempestade que eu tanto anunciara, afinal veio, e com violência tremenda” (QUEIROZ, 1960, p. 119-120). Essa tempestade fez com que a jovem ficasse presa junto ao irmão na ilha, onde surge o visitante que caiu de paraquedas.

Aquele pedaço de terra, submerso nas águas salgadas, pode ser considerado símile de um navio com o seu grande farol a guiar como um mastro central. Esse aspecto pode ser relacionado à nau dos loucos, mencionada por Foucault (1978).

Segundo o autor, na Renascença, os loucos eram entregues aos marinheiros e ao mar, permanecendo a imagem da água e da loucura ligadas e enraizadas na imaginação ocidental por muito tempo. O louco torna-se não mais um habitante da terra, mas um ser transitório, pois, é “para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca” (FOUCAULT, 1978, p. 16).

O visitante, vindo de outro mundo, tornou-se responsável pelo desequilíbrio de Marcos e pelo desaparecimento de Tuda, que partiu talvez para o mundo do qual ele viera. Dessa forma, o fato de Marcos, ao final da narrativa, ser considerado insano por suas atitudes desvairadas, por relatar uma situação fantástica, e por ser considerado o culpado de um suposto crime (o assassinato da irmã que, na verdade, desaparecera), reforçam a relação do mar com a loucura e com a morte.

Como também podemos ver no texto de Maupassant, a ligação do mar com a loucura ainda parece vigente no nosso imaginário, visto que a suposta doença do protagonista é desencadeada após sua convivência com um ser invisível vindo do mar, que desembarca em sua casa branca e pura após ser saudado por aquele residente entusiasta.

A seguir, passamos à simbologia do sangue que, segundo Idriceanu e Bartlett, “é uma das imagens centrais das estruturas do pensamento humano, associado à vida e à morte, sacrifício ritual e violência” (2007, p. 63). Esse líquido, conforme Frye, flui no corpo do indivíduo como a água no corpo universal e, por muito tempo, foi considerado um dos quatro fluidos corporais ou “humores”, assim como o rio da vida era “quadripartido” (2013, p. 276).

Além disso, podemos estabelecer sua correspondência com o leite, visto que ambos são “símbolo[s] de imortalidade”, sendo o primeiro alimento humano, “no qual todos os outros existem em estado potencial” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012,

p. 542). É ao sugar o leite de Hera que Hércules adquire a imortalidade, conforme Brandão assegura: “Atená o recolheu [Hércules] e levou de volta a Alcmena, garantindo-lhe que podia criar o filho sem temor algum. De qualquer forma, o vírus da imortalidade se inoculou no filho de Zeus e Alcmena” (1986b, p. 93).

Ronecker (2000) estabelece a ligação do vampiro romeno, *strigöi*, com o alimento branco, do qual retira sua essência – maná, que é roubado por meios mágicos. O leite materno é o principal alimento do recém-nascido, responsável por transmitir anticorpos para a criança, proporcionando a ela condições para sobreviver fora do útero e, assim, conseguir evoluir na escala natural da humanidade.

Encontramos, no conto de Godoy (1996), referência ao leite, do qual João de Deus só começa a se alimentar quando misturado ao sangue, uma vez que “os bicos de seus seios [mãe] racharam, sangrando” (p. 126). O fato de o leite ter-se misturado ao sangue garante a João de Deus a possibilidade de sobrevivência, uma vez que parecia não se alimentar de nenhuma outra coisa, além de carnes cruas.

Em “O Horla”, a criatura invisível, que associamos ao vampiro, alimentava-se não apenas da energia vital do protagonista, mas também de leite e água. Nas duas versões, enquanto relatava suas experiências, o narrador descrevia os testes que aplicou durante várias noites, para se certificar ou não da existência de um estranho em sua casa. Dentre os alimentos que disponibilizou, somente a água e o leite foram tocados pelo Horla, que também invadia sua cozinha para buscá-los: “Roubavam leite, todas as noites, na copa – Ah!” (MAUPASSANT, 2009, p.655 – 1ª versão)

Além disso, podemos encontrar uma relação da água, do sangue e do leite com a seiva das plantas, que serviria de alimento substituto a Ars Jacobysen. O processo desenvolvido pelo pajé, pai de Potyra, consistia em substituir a dieta de Ars de sangue animal pelo sangue vegetal. Como o próprio pajé explica, aquele líquido leitoso e branco, como o leite, é o que mantém os vegetais vivos, transportando os nutrientes necessários para seu desenvolvimento, tanto quanto o sangue, o leite e a água para os animais.

Por fim, não podemos deixar de mencionar a imagem lunar do sangue, em especial na narrativa “A queda do solar de Usher”.

Enquanto eu a olhava, aquela fenda rapidamente se alargou... sobreveio uma violenta rajada do turbilhão... o inteiro orbe do satélite explodiu imediatamente à minha vista... meu cérebro vacilou quando vi as possantes paredes se desmoronarem... houve um longo e tumultuoso estrondar,

semelhante à voz de mil torrentes... e o pântano profundo e lamacento, a meus pés, fechou-se, lúgubre e silenciosamente, sobre os destroços do “Solar de Usher”. (POE, 1981, p. 257, grifos nossos).

A lua em Poe é vermelha, impura, vingativa, espectadora e atuante, testemunha serena e sangrenta. O trecho acima transcrito está repleto de símbolos, os quais culminam na negatização da figura feminina, maculada pelo sangue, e na água que engole a casa de Usher sob “o olhar atento” da lua vermelha. A figura de Madeline pode ser entendida como a da mulher nefasta, menstruada e portadora do mal, cujo sangue conduzirá à queda, advinda da atitude de Roderick, que ouvira os primeiros murmúrios da irmã recém sepultada, e não a socorrera.

Durand (2002) assegura que “o sangue menstrual ligado às epifanias da morte lunar é o símbolo perfeito da água negra” (p.108). De fato, Poe faz essa ligação de forma primorosa, uma vez que é sob o resplendor da lua que a casa de Usher é engolida pela água negra e profunda da lagoa, sepultando-a.

O próprio Poe (apud DURAND, 2002) afirma que a palavra “sangue” é suprema, rica de mistério, sofrimento e terror. Durand reconhece na ligação do sangue com a lua o “isomorfismo terrificante, de dominação feminóide, que define a poética do sangue, poética do drama e dos malefícios tenebrosos, porque, como nota Bachelard, ‘o sangue nunca é feliz’” (2002, p. 109). Entretanto, como todo símbolo, o sangue não possui apenas um significado, podendo ser tido como símbolo da imortalidade, e, sendo assim, um alimento perfeito para os vampiros, uma vez que eles buscam a eternidade.

Além disso, a associação daquela lua vermelha com o ato do engolimento do solar de Usher pela água negra, remete-nos à interligação da água nefasta com o sangue corrompido. Ambos suscitam a presença da morte, aterrorizando-nos com o medo da finitude que a humanidade não pode controlar ou contornar.

5.3 A angústia do reflexo

O fato de ser portador de dualidade –estar vivo e morto ao mesmo tempo – torna o vampiro uma criatura que toca em questões essenciais pertinentes ao ser humano. Como vimos, ele está, comumente, à margem da sociedade, sendo considerado o pária, aquele que deveria ser excluído do convívio humano. Sua

ligação com o estrangeiro, ou o judeu errante, é interessante à medida que nos revela que o vampiro é, muitas vezes, o que vem de fora. É o norueguês que vem para o Brasil na esperança de conhecer um Mundo Novo, como no conto de Lygia Fagundes Telles; é o insólito visitante de Tuda e Marcos, supostamente surgido de outra dimensão no texto de Queiroz; e o ser invisível da narrativa de Maupassant, que veio do Brasil.

A questão do outro exerce grande fascínio na imaginação humana, sendo trabalhada na literatura pela perspectiva do duplo. O vampiro possui uma história de regresso da morte que pode ser associada com Core/Perséfone, raptada por Hades. O vampiro tem uma aparência física que é semelhante àquela possuída antes de adquirir sua natureza vampírica, mas apresenta características distintas de comportamento, o que nos leva ao tema complexo da duplicidade (morto/vivo).

Além disso, podemos acrescentar a essa complexidade a ausência do reflexo, que, a partir de *Drácula*, enraizou-se na concepção literária do vampiro até os romances de Anne Rice. Em tempos antigos, não possuir um reflexo era análogo à ausência de alma, pois o objeto especular refletia a “verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 393). Assim, conforme exemplifica Gerald Bär (2005a), “no vampiro, o ‘não-mais-ver-a-si-mesmo’ seria um indício de sua falta de alma (existência imagética) e incapacidade de autorreflexão” (p. 319), pois olhar-se “no espelho revela uma parte oculta da própria personalidade” (BÄR, 2005b, [s.p.]⁶⁰). Nesse sentido, ao associar o conde Drácula à falta de reflexo, Stoker, leva-nos a questionar a relação do vampiro com ele próprio, com sua própria “inexistência”.

As duas versões do conto “O Horla” oferecem-nos argumentos interessantes no tocante à ausência do reflexo e sua relação com o *doppelgänger*⁶¹. O personagem-narrador, não nomeado, começa a sofrer de uma angústia inexplicável e se acha perseguido por uma força que quer sugar-lhe a vida, tendo sua existência abalada quando se encontra com a figura do Horla, uma criatura que, segundo ele, era invisível e veio do exterior, no caso, do Brasil.

⁶⁰ Disponível em <<http://www.geraldbar.org/vampirismo.html>>

⁶¹ Vocábulo cunhado por Jean-Paul Richter, em 1796, que significa literalmente “aquele que caminha ao lado, companheiro de estrada”. O termo foi consagrado pelo movimento romântico.

Além disso, o ser invisível é responsável pela morte do personagem-narrador, seja ela física, social ou psicológica. Na primeira versão, para fugir daquela criatura que o persegue, o protagonista interna-se em uma casa de saúde, assumindo a condição de insano, mesmo alegando que não possui um distúrbio mental. Entretanto, a situação que o levou a tomar aquela atitude mostra-se ambígua até mesmo para os médicos que o analisam. Na segunda versão, o personagem, inicialmente, busca eliminar o visitante, entretanto, conclui que ele não pode ser destruído, restando como única solução a sua própria morte.

O personagem-narrador toma suas decisões extremas, em ambas as versões, após seu encontro com o Horla. Nesse encontro, ele tem seu reflexo absorvido pelo ser que antes já havia assumido o controle sobre seu corpo. Assim, quando o protagonista olha-se, ele se depara apenas com o vazio por alguns instantes.

O encontro do narrador com seu duplo frente ao espelho é de suma importância para compreendermos a relação formada entre o *Hors* e o *là*, que, para Nicole Bravo (1997, p. 279), é “fora [de mim]” e “não aqui”, respectivamente. Nesse episódio, há o ápice do aprisionamento do personagem pelo Horla, que lhe usurpa o reflexo no espelho:

enxergava-se ali como se em pleno dia... e eu não me vi no espelho!... Ele estava vazio, de um claro profundo, cheio de luz. Minha imagem não estava lá dentro... e eu, eu estava de frente! Via o grande vidro cristalino de alto a baixo! E olhava aquilo com olhos assustados, e não tinha mais coragem de avançar [...] subitamente comecei a vislumbrar-me em meio a uma bruma no fundo do espelho, numa bruma como se através de uma cortina d'água; e me parecia que aquela água deslizava... (p. 710 – 2ª versão)

O duplo, conforme Morin (1997, p. 136), pode se manifestar pelo reflexo, pois o “além do espelho é o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida”. É nesse contexto que encontramos o duplo nos mitos de Narciso e Édipo ou da Criação na mitologia judaico-cristã. Narciso lança-se na fonte atrás do seu amor, que nada mais é que sua própria imagem, seu duplo refletido na água. Édipo, ao ser colocado em frente ao espelho da verdade, cega-se por medo de encontrar seu outro eu e reconhecer sua cisão enquanto homem. Já no “Gênesis” (1, 2), há o espírito de Deus que paira sobre as águas no primeiro dia da Criação.

Segundo Bachelard (1997), a água duplica o mundo e as coisas em seus reflexos. Durand (2002) assegura que a água é o primeiro espelho “dormente e som-

brio”, constituindo “o espelho originário” (p.95) uma vez que ele “é processo de desdobramento das imagens do eu, e assim, símbolo do duplicado tenebroso da consciência” (p. 100). Esse é o caso de Édipo que, ao se cegar, busca evitar o encontro tenebroso com sua própria consciência, sabedora de seus crimes – assassinato do pai e união com a própria mãe.

O fato de o personagem de Maupassant não conseguir se enxergar frente ao espelho, leva-nos a levantar duas proposições, além daquela oferecida pelo próprio narrador, que admite estar ali, entre ele e o espelho, a criatura invisível chamada Horla, que impede seu reflexo. A primeira refere-se à negativa desse personagem de se enxergar na superfície refletora, já que o espelho nos dá acesso ao conhecimento de nós mesmos. Assim, o protagonista, que se diz apegado as suas raízes, na verdade, não sabe quem ele realmente é. Nesse aspecto, valemo-nos do pensamento de Clément Rosset, quando declara que há a possibilidade de o iludido não conseguir perceber a realidade, ou, quando a percebe, a vê de forma deformada, pois nessa escapada do real, o sujeito busca a fuga do enfrentamento de si mesmo:

Às vezes se diz que o iludido não vê: ele está cegado. É inútil a realidade se oferecer à sua percepção: ele não consegue percebê-la, ou a percebe deformada, tão completamente atento que está apenas aos fantasmas de sua imaginação e de seu desejo. (1999, p. 14).

Já a segunda proposição leva-nos à ideia de usurpação da imagem do protagonista. Assim, o Horla usurpa-lhe o reflexo, como um duplo que persegue e que tenta tomar seu lugar. Como possuir uma sombra é importante para a vida em sociedade na narrativa *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Chamisso, a falta de reflexo, para os povos primitivos, significa o mesmo que perder a alma, o que resultaria em morte (CHEVALIER; GHEERBRAND, 2000).

Entretanto, é importante lembrarmos que, se para Schopenhauer a angústia é a consciência humana da morte, para Françoise Dastur, a angústia da morte “é o verdadeiro princípio da individuação” (2002, p. 41) do homem, em que ele toma consciência e conhecimento de si mesmo.

Assim, para fugir do ser invisível, “que vive dentro dele ou a seu lado” (RANK, 1939, p. 39), que o observa, persegue e domina, o narrador-personagem arquiteta um plano para eliminá-lo, pois essa, na sua visão, é a única maneira de se ver livre dele. O protagonista fica obcecado com a ideia da morte da nova espécie de criatu-

ra. Dessa forma, transforma sua casa em uma prisão, colocando grades nas janelas e persianas de ferro em seu quarto. Seu plano é prender o Horla e atear fogo em toda a moradia. Ao contemplar o incêndio com grande satisfação, se dá conta de que se esquecera dos funcionários que estavam dormindo. Tomado de desespero, tenta remediar o erro, porém sua casa, “agora, não passava de uma fogueira monstruosa, iluminando toda a terra, uma fogueira onde homens queimavam, e onde ele queimava também, Ele, Ele, meu prisioneiro, o Ser novo, o novo senhor, o Horla!” (p. 712 – 2ª versão).

Mas, imediatamente, o protagonista se vê questionando se seu perseguidor, realmente, havia morrido. Seria ele passível de ser morto? “E se ele não estivesse morto?...” (p. 712 – 2ª versão). Sua dúvida abre caminho para a compreensão de que aquela criatura não poderia ser morta da maneira por ele imaginada. Afinal, conforme Morin, o duplo é “o núcleo de qualquer representação arcaica referente aos mortos”, pois esse duplo “acompanha o vivo durante sua existência inteira, ele o duplica, e este último o sente, o conhece, o ouve, o vê, conforme uma experiência quotidiana e quotinoturna” (1997, p. 134), entretanto, o duplo não morre com o vivo, apesar de viver “integralmente a vida da pessoa viva” (p. 137).

Nesse sentido, acreditamos que Rosset (1997), ainda que não estude o conto de Maupassant, expressa bem o motivo de o narrador-personagem chegar à conclusão de que só a morte dele próprio resolveria seu problema:

Esta fantasia de ser um outro cessa naturalmente com a morte, porque sou eu quem morro, e não o meu duplo: a frase célebre de Pascal (“Morre-só”) designa muito bem esta unicidade irreduzível da pessoa face à morte, mesmo se ela não a tem principalmente em vista. A morte significa o fim de qualquer distância possível de si para si, tanto espacial quanto temporal, e a urgência de uma coincidência consigo mesmo. (p. 86).

Assim, a única saída para o protagonista, que se vê perseguido pelo Horla, que representa seu alterego, seu outro eu, é deixar de viver, visto que, tal como Édipo, ele não consegue enfrentar o espelho da verdade, preferindo a cegueira, no caso a morte. Afinal, como diz Schopenhauer “a morte é a grande oportunidade de não ser mais Eu” (2000, p. 138).

Em “A queda do solar de Usher”, há no lago próximo à residência uma superfície refletora. O solar, cujas janelas parecem às órbitas vazias de uma caveira, conforme já afirmamos, reflete-se nas pesadas e escuras águas da morte, até ser

tragado por elas. Nessa imagem refletida, há um mundo duplo, que é ligado ao primeiro por meio de uma fissura:

Dirigi [...] para a margem escarpada de um pantanal negro e lúgubre que reluzia [...] e olhei para baixo – com um tremor ainda mais forte do que antes –, para as imagens alteradas e invertidas dos caniços cinzentos e dos lívidos troncos de árvores e das janelas semelhantes a órbitas vazias [...] descobrisse uma fenda [...] ia descendo em ziguezague pela parede, até perder-se nas soturnas águas do lago. (POE, 1981, p. 244-246).

Além disso, encontramos os duplos por natureza na figura dos gêmeos Roderick e Madeline. Inseridos naquela atmosfera soturna da casa, eles se encontram aprisionados tanto por ela quanto um em relação ao outro. Roderick, de feições cadavéricas, busca salvar sua vida, tentando eliminar seu duplo, representado pela irmã. Por sua vez, Madeline, quando encerrada na catacumba em decorrência da catalepsia, luta contra a morte solitária e, amortalhada, ensanguentada e já no limiar de suas forças, vem buscar o irmão para juntos sucumbirem ao mesmo destino, que é o destino do solar.

6 CONCLUSÃO: O VAMPIRO COMO REFLEXO DO HOMEM

Quando nos propusemos a falar do mito do vampiro, tínhamos uma perspectiva centrada no Drácula cinematográfico que estava muito mais presente em nossos pensamentos que os demais personagens sanguessugas ou mesmo que o próprio *Drácula* stokiano. O charme acompanhado da nobreza, o olhar frio e sedutor e a sede pelo sangue haviam nos conquistado, e foi preciso muito esforço para nos desvencilharmos do seu poderoso feitiço. Talvez nem tenhamos alcançado tal liberdade, ficando ainda mais cativos, porém agora, não apenas de um, mas de muitos vampiros.

Procedemos a uma busca dos primórdios dessa criatura, procurando seus antecessores, compreendendo suas características e, principalmente, sua evolução ao longo da história. Encontramos diversos e variados tipos de vampiros em relatos orais, transitando da Antiguidade ocidental à tradição oriental. Dessa forma, compreendemos o quanto os desafios à compreensão do homem sobre certos aspectos e fenômenos inerentes a sua condição contribuíram para a construção do mito vampírico tal como ele se apresenta hoje.

Nesse trajeto, encontramos em Lilith e Lâmia a figura da mulher fatal, sedutora e vingativa, em busca de saciar-se com o sangue de suas vítimas. Elas exerceram influências na criação de vários personagens vampíricos, como a protagonista da novela *Carmilla*: a vampira de Karnestein, de Sheridan Le Fanu (1876), ou os seres que aparecem em poemas de John Keats e Théophile Gautier.

Entretanto, não localizamos apenas personagens literários ou criaturas mitológicas que receberam a alcunha de vampiro. Os relatos sobre pessoas reais que eram tidas como vampíricas foram importantes para a expansão dessa figura, ampliando sua influência no imaginário humano. Arnold Paole, cuja história foi divulgada por Dom Augustin Calmet, aproximou o vampiro dos grandes centros urbanos e culturais daquela época, trazendo-o para ser discutido e estudado.

A condessa Elizabeth Bathory, em decorrência de sua estreita ligação com o sangue, é outra figura histórica que podemos acrescentar à expansão do vampirismo. E não há como não citar Vlad Trepes III, que, segundo a maioria dos estudiosos

do assunto, foi modelo para Bram Stoker, o irlandês que cunhou seu nome na esfera literária e fundou o mito moderno do vampiro com seu Drácula (1897).

Por mais que a história estivesse repleta de relatos sobre possíveis casos de vampirismo, nada contribuiu mais para esse mito do que sua presença constante na literatura a partir do século XVIII. Em constante evolução, o vampiro mostrou-se resistente e, ao mesmo tempo, maleável, adaptando-se ao contexto histórico e social de que fazia parte, levando à insinuação, ou mesmo desvelamento, de assuntos que levavam a humanidade a sentir-se desconfortável em abordar em outra esfera.

O ar misterioso e vingativo de Lord Ruthven, o amor de Ars Jacobjsen por Potyra, o olhar cadavérico do Solar de Usher, a fragilidade de João de Deus, a suposta dominação exercida por Horla e o inusitado visitante de Marcos e Tuda, todos eles se integraram e compuseram uma nova imagem vampírica em nosso imaginário, levantando questões que talvez o fascínio por Drácula tenha se obscurecido, mas que se tornaram cada vez mais firmes à medida que os limites desse ser das trevas se ampliavam e suas características se tornavam menos nítidas.

Quanto mais procurávamos uma descrição do que era um vampiro, mais suas peculiaridades se tornavam fugazes e multifacetadas. Não importa se ele nasceu ou se tornou um vampiro, se suga o sangue ou a sanidade de uma pessoa, se é um ser ou objeto, a força vampírica está ali, presente, latente, pronta para se manifestar diante de olhos curiosos e famintos.

Por isso, não conseguimos nos desvencilhar do fascínio que esse ser sagaz pode provocar em nosso imaginário. Dessa forma, sua associação a Eros, o deus grego do amor, surgiu naturalmente, uma vez que o vampiro possui uma força atrativa tão forte quanto o sentimento desencadeado pela divindade. Assim, o elemento erótico entrelaça-se a esse ser das trevas, provocando emoções avassaladoras. Tomados por esses sentimentos, encontramos diversos níveis de erotismo em nosso corpus, desde o amor libertador e vivificante ao possessivo e cruel.

Eros aparece como força motriz e também destruidora dos homens e dessas criaturas sobrenaturais. A pureza do sentimento entre Ars Jacobjsen e Potyra, revelador de novos caminhos para o vampiro, além de ser fonte de regeneração e vida para aquele ser, é exemplo do poder criador de Eros. O amor maternal de uma mãe pelo filho, que não permite o sofrimento dele, buscando a todo instante poupá-lo da

cruzeza do mundo ao seu redor, revela o poder que o amor tem para salvar e proteger.

O vampiro é dual, da mesma forma que o amor que ele desenvolve. Ao mesmo tempo em que Lord Ruthven deseja Aubrey, seu amor é tirano, condenando-o à morte. Os irmãos Roderick e Madeline Usher e Marcos e Tuda estão prontos para transgredir quaisquer regras, ainda que isso seja apenas sutilmente insinuado no texto.

Nas narrativas analisadas, verificamos que o vampiro está tão sujeito aos desejos quanto nós humanos. Além disso, Eros está relacionado a Tânatos, que, conforme Junito Brandão (1986a), representa o aspecto perecível e destruidor da vida. Nesse sentido, o vampiro não tem possibilidade de fugir de sua condição de vida e de morte.

O vampiro mostra-se controverso, revelando nosso medo do fim, do desconhecido e, ao mesmo tempo, alimentando nossa ânsia de perenidade. Ars levanta a questão do vampiro que é agraciado pela longevidade e isenção do efeito temporal, e vive aprisionado em uma “eternidade” infeliz, poupado da convivência com sua amada e mortal Potyra. Ele é um ser errante, sem um sentido para sua existência e entregue às vicissitudes de sua raça. Sua liberdade está na morte, tão temida pelo homem.

Por outro lado, João de Deus nos confronta com sua diferente situação, com sua ambiguidade e ausência de fala. Considerado culpado e julgado sem direito à defesa, ele é o escolhido por uma sociedade que está em busca de alguém capaz de expiar seus pecados, de derramar o sangue que irá apaziguar seus temores e reestabelecer a suposta normalidade existente. Temos aqui um vampiro que sacia não sua própria sede, mas a de uma comunidade que lhe confere o status de bode expiatório. Uma sede que podemos também encontrar no Solar de Usher, a casa que possui emanções que ganham ares sobrenaturais.

A residência, que abrigara gerações da família Usher, é alimentada pelos resquícios daquele clã, os irmãos Roderick e Madeline, jovens que são tão perturbados quanto o ambiente em que vivem. O solar, de olhos vazados, encerra os últimos remanescentes da família, sugando-lhes a vitalidade, alimentando-se deles até que os devora e a si mesmo, lembrando-nos de que a morte é implacável.

Há também a figura do outro, aquele que vem de fora, envolto em mistérios. O vampiro, muitas vezes, foi associado a esse viajante de outras terras ou dimensões, o estrangeiro. Não é à toa que o encontramos em algumas narrativas do nosso *corpus*. O Horla é o ser misterioso e invisível que veio do excêntrico Brasil, terra vista pelo europeu como um paraíso terrestre. Somente um lugar distante e misterioso poderia ser o habitat daquela criatura que havia chegado para dominar o mundo dos homens, fazendo deles escravos e devorando suas imagens/Eus. Assim também é o viajante do céu do conto de Queiroz. Ele é uma figura ambígua, deixando o leitor na incerteza se se trata de um estrangeiro ou de um extraterrestre. Mas não há dúvidas de que ele está ali para tomar algo dos nativos, no caso, a irmã de Marcos. O estrangeiro tem esse poder, de tomar o que pertence a outro e, também, de trazer as desgraças e pestes.

Por tudo que encontramos, concluímos que o vampiro é uma criatura multifacetada, que comporta inúmeras características, ora cristalinas, ora fugazes e enuviadas. Ele se mostra portador de uma dualidade, é mítico e literário, verdadeiro e inventado, morto e vivo, aspectos que o tornam ainda mais misterioso e causam furor na imaginação humana. Por isso, buscamos não apenas analisar os personagens vampíricos de nosso *corpus*, mas também alguns elementos que observamos serem recorrentes nas narrativas e na própria figura vampírica.

Os símbolos que nos propusemos investigar, nos remetem, principalmente, à dicotomia da vida e da morte. A lua reflete o ciclo humano, animal e vegetal, mostrando-nos a morte, mas também um renascimento, a esperança de que ela não seja definitiva. Aliada à noite, a lua nos leva por caminhos labirínticos, pela “selva escura” da vida, guiando-nos, como o fio de Ariadne guiou Teseu, ou Virgílio, Dante. A noite que, aos olhos do homem primitivo, guardava os perigos à vida, o predador sempre à espreita, causando temor e ansiedade, também anuncia a esperança de um dia novo, do retorno da luz, lembrando-nos de que as trevas nunca são definitivas.

O sangue e a água/leite/seiva nos fazem lembrar a promessa de eternidade, o fluído vital que vivifica e constitui os seres. A pureza da água nos conduz para o ressurgimento, para um novo Eu, consciente de si próprio, sabedor de seus limites, pronto para empreender uma nova jornada. O leite é o alimento primeo dos mamíferos, condutor da vida, por meio do qual Hércules foi agraciado com a imortalidade

dos deuses. O maná que protege o recém-nascido, dá-lhe condições de lutar contra as primeiras adversidades como ser vivo. A seiva, que é o sangue vegetal, conduz a vida pelos ramos, transportando os elementos necessários para garantir a sobrevivência do vegetal. Por fim, o sangue, fluido vermelho, possui muitos significados em diversos contextos, sendo um deles a vida, que nutre internamente o animal, transportando os nutrientes para sua manutenção.

Mas todos esses elementos não nos deixam esquecer a morte a que os seres vivos estão sujeitos. O sangue contaminado, tão temível e terrível, é capaz de dizimar multidões, assim como o leite impuro, que carrega consigo a mortalidade. As águas sombrias, negras e macabras estão prontas para devorar a alma/corpo do desavisado navegante.

E, por fim, o espelho é esse mundo duplo de nós mesmos, que nos obriga a nos encararmos. Não podemos nos esconder dele, assim como dele não podemos arrancar apenas o que nos deixa feliz. Ele somente nos diz a verdade, mostrando-nos que não somos as mais belas do reino. O espelho não engana, mostra o exterior e também revela o interior, colocando-nos frente a frente com a dura realidade inerente à condição humana – somos seres ilusórios e finitos, sujeitos ao tempo e à morte.

O vampiro é uma criatura nem viva nem morta, ou talvez ele seja aquele que está mais vivo e mais morto do que jamais poderemos – nós, mortais – ser capazes de estar. Ele é como a morte e a vida. Seus limites são invisíveis aos nossos olhos e nos deixam abandonados ao nosso destino, órfãos de uma definição específica, que nos prepare para o que vamos encontrar no virar da próxima página.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS DAS OBRAS

- GODOY, Heleno. O albino. In: _____. *O amante de Londres*. Goiânia: Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, 1996. p. 121-144.
- MAUPASSANT, Guy de. O Horla (primeira versão). In: _____. *125 contos do Guy de Maupassant*. Trad. Almicar Bettega. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 651-659.
- _____. O Horla (segunda versão) In: _____. *125 contos do Guy de Maupassant*. Trad. Almicar Bettega. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 689-712.
- POE, Edgar Allan. A queda do solar de Usher. In: _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. p. 244-257.
- POLIDORI, John. O vampiro. In: COSTA, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiros*. Trad. Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010. p. 51-77.
- QUEIROZ, Dinah Silveira de. Eles herdarão a terra. In: _____. *Eles herdarão a terra e outros contos absurdos*. Rio de Janeiro, Edições GRD, 1960. p. 107-145.
- TELLES, Lygia Fagundes. Potyra. In: _____. *Invenção e Memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 101-115.

REFERÊNCIAS GERAIS

- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- AIDAR, JoséLuiz; MACIEL, Márcia. *O que é vampiro*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ALMEIDA JR., José Benedito de. Os conceitos de arquétipo em Carl Gustav Jung e Mircea Eliade. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da (org.). *Entre o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 144-161.
- ANÔNIMO. *A epopéia de Gilgamesh*. Trad. Carlos Daudt de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *The epic of Gilgamesh*. Translated and introduction by Andrew George. London: Penguin Books, 2000.
- _____. *The epic of Gilgamesh*. Translated by Maureen Gallery Kovacs. 1998. Disponível em: <<http://www.sjsu.edu/people/cynthia.rostankowski/courses/119a/s4/The%20Epic%20of%20Gilgamesh.pdf>>. Acesso em 15 mar. 2014.
- ANTONELLO, Pierpaolo. Apresentação. In: GIRARD, René. *O sacrifício*. Trad. Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2011.
- Apocalipse. In: *BÍBLIA SAGRADA*. Português. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.
- ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto (org.). *O vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008.
- ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no ocidente desde a Idade Média*. Trad. Pedro Jordão. 2. ed. Lisboa: Teorema, 1989.
- Atos dos Apóstolos. In: *BÍBLIA SAGRADA*. Português. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.
- AUERBACH, Nina. *Our vampires, ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press; London: The University of Chicago Press, Ltd., 1995.

- AUERBACH, Nina; SKAL, David J. (eds.) *Dracula: authoritative text, backgrounds, reviews and reactions, dramatic and film variations, criticism*. London: W. W. Norton & Company Inc., 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fones, 2005.
- BÄR, Gerald. *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. New York: Rodopi, 2005a.
- _____. O Vampirismo, ou a Arte de se ver a si próprio. In: AVELAR, M., RELVAS, M. de J., (org.), *Discursos. Diálogos da Literatura com as Ciências e as Artes, (Série VII: Estudos Anglo-Americanos)*, Lisboa: Universidade Aberta 2005b. Disponível em: < <http://www.geraldbar.org/vampirismo.html>>. Acesso em 30 mar. 2014.
- BARBER, Paul. *Vampires, Burial and Death*. USA: Yale University Press, 2010.
- BARING-GOULD, Sabine. *O livro dos lobisomens*. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Aleph, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- BYRON, George. O infiel. In: CARVALHO, Bruno Berlendis (org.). *Caninos: antologia do vampiro literário*. São Paulo: Berlendis & Vertecch, 2010.p. 107
- BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 1986a. v. 1
- _____. *Mitologia grega*. 18. ed. Petrópolis, SP: Vozes, 1986b. v. 3
- BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-287.
- BÜRGER, Gottfried August. Lenore. In: COSTA, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiros*. Trad. Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010. p. 215-225.
- CÁNOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado. *O ciclos das águas* de Moacir Scliar à luz da hermenêutica. In: *Signótica: revista do programa de pós-graduação em letras e linguística*. v. 23. n. 1 (jan./jun. 2011) Goiânia: Programa de pós-graduação em Leras e Linguística/Faculdade de Letras, 2011. p. 213-229.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRAND, Alain. *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al]. 26.ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2012.
- CARVALHO, Bruno Berlendis (org.). *Caninos: antologia do vampiro literário*. São Paulo: Berlendis & Vertecch, 2010.
- CLERY, E. J. The genesis of "Gothic" fiction. In: HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge companion to gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 21-39.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. Christabel. In: COSTA, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiros*. Trad. Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010. p.237-260.
- COSTA, Flávio Moreira da (org). *13 dos melhores contos de vampiros da literatura universal*. Trad. Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CURRAN, Bob. *Vampiros: um guia sobre as criaturas que espreitam a noite*. Trad. Rosalia Munhoz. São Paulo: Madras, 2008.
- DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. São Paulo: Bertrand do Brasil,

2002.

DAVID, Ann Rosalie. *Religião e magia no Antigo Egito*. Trad. Ângela Machado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300 –1800, uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Deuteronômio. In: *BÍBLIA SAGRADA*. Português. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011a.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

_____. *Tratado de história das religiões*. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Vampiro. In: _____. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2.ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1752.

FERREIRA, Cid Vale. *Os Godos: do étnico ao estético*. 2006. Disponível em <http://www.carcasse.com/revista/pesadelar/os_godos/index.php>. Acesso em 08 ago. 2013.

_____. (Org.) *Vovoide: um estudo sobre os vampiros, da mitologia às subculturas urbanas*. Prefácio por José Mojica Marins. Jundiaí, SP: Pandemônio, 2002.

FONSECA, Deize Mara Ferreira. Sentir com a imaginação: Edgar Allan Poe, Augusto dos Anjos e um gótico moderno. In: *Letras de Hoje*, v. 44, n. 2, abr./jun. Porto Alegre, 2009. p. 40-48. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/6027/4343>>.

Acesso em 29 nov. 2014.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Vol. XIII. 1913-1914. Disponível em:

<http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000164.pdf>. Acesso em 15 mai. 2014.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. Marcus de Martini. Prefácio à ed. brasileira João Cezar de Castro Rocha; prefácio à ed. canadense Robert D. Denham. São Paulo: É Realizações, 2013.

_____. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Gênesis. In: *BÍBLIA SAGRADA*. Português. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. Rev. técnica Edgard de Assis Carvalho. 2.ed. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

_____. *O bode expiatório*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

- _____. *O sacrifício*. Trad. Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2011.
- Grande Enciclopédia Delta Larousse*. Ed. Rev. e Atualizada. Tomo 15. Rio de Janeiro: Delta, 1977.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. A noiva de Corinto. In: COSTA, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiros*. Trad. Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010. p. 227-234.
- HALDERMAN-ENGLERT, Chad. *Albinism*. 2013. Disponível em: <<http://umm.edu/health/medical/ency/articles/albinism>>. Acesso em 07 mar. 2014.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HESÍODO. *Teogonia; Trabalhos e Dias*. Trad. Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- _____. *Teogonia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- IDRICEANU, Flavia; BARTLETT, Waine. *Lendas de Sangue: o vampiro na história e no mito*. Trad. Silvia Spada. São Paulo: Madras, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. *O Eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- KEATS, John. La belle dame sans merci. Disponível em <<http://www.bartleby.com/126/55.html>>. Acesso em 10 set. 2013
- KILGOUR, Maggie. *The rise of the gothic novel*. London: Routledge, 1995.
- KON, Noemi Moritz. Apresentação. In: _____. (Seleção e apresentação). *125 contos de Guy de Maupassant*. Trad. Almicar Bettega. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 9-25.
- LAGARTO, Paula Cristina Damásio. *Os vampiros do novo milênio: evoluções e representações na literatura e outras artes*. Dissertação (Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas). Universidade de Évora, Évora: 2008. 281f. Disponível em <http://www.ensino.uevora.pt/mclc/MCLC_VampirosdoNovoMilenio_pLagarto.pdf>. Acesso em 02 de jul. 2013.
- LE FANU, Sheridan. *Carmilla: a vampira de Karnstein*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.
- LECOUTEUX, C. *História dos vampiros: Autópsia de um mito*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Unesp, 2005.
- LÉVY, Ann-Deborah. Eros. In: BRUNEL, Pierre (Org). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 319-324.
- LEWIS, C. S. *Os quatro amores*. Disponível em <<http://www.visionvox.com.br/biblioteca/c/C-S-Lewis-Os-Quatro-Amores.pdf>>. Acesso em 22 jul. 2014
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MACHADO, Mara Edith Pó Mac Kay Dubugras. *Uma análise do amor adolescente na saga Crepúsculo no cinema*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo: 2012. 98f. Disponível em: <http://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/dissertacao_mara-edith-po-mac-kay-dubugras-machado.pdf>. Acesso em 29 ago. 2013.
- MACHADO, Suzana Yolanda Lenhardt. *O labirinto em "O ciclo das águas" de Moacir Sciliar*. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 1983. 218f.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Mito e literatura. In: *Ciências & Letras*. Porto Alegre, n.

- 42, jul./dez., 2007. p. 9-19. Disponível em: <<http://www4.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista42/AnaMariaLisboadeMello.pdf>>. Acesso em 11 set. 2013.
- MELTON, J. Gordon. *O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos*. Trad. Milton Mira Assumpção Filho. 2. ed. São Paulo: M. Books, 2003.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do Gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira – de 1843 a 1932*. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina: 2007. 259 f. Disponível em: <<http://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/05/menon-m-c-figurac3a7c3b5es-do-gc3b3tico-e-de-seus-desmembramentos-na-literatura-brasileira.pdf>>. Acesso em 15 ago. 2013.
- MERIVALE, John Herman. *The dead men of Pest*. [s.d.; s.p.] Disponível em: <<https://freeditorial.com/pt/books/11734>>. Acesso em 15 ago 2013.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. Rev. Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- NARDINI, Bruno. *Mitologia: o primeiro encontro*. Trad. Marcella Mortara. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- OSSENFELDER, Heinrich August. O vampiro. In: COSTA, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiros*. Trad. Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010. p. 213.
- PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PENZLER, Otto. Introduction. In: _____. (ed.) *Bloodsuckers: The vampire archives*. New York: Vintage Books, 2010. v.1. p. VII-XI.
- PERNA FILHO, Francisco. João de Deus: uma hesitação dos diabos as manifestações do fantástico no conto “O albino”, de Heleno Godoy. In: *Estudos*. Goiânia, UCG, v. 25, 1988.p. 299-305. Disponível em: <http://banzeirotextual.blogspot.com.br/2009_05_01_archive.html>. Acesso em 15 mai. 2014.
- PLATÃO. Crátilo. Trad. Carlos Alberto Nunes. Coleção Diálogos, Vol. IX. Pará: Universidade Federal do Pará, 1973.
- _____. *Timeu-Crítias*. Trad., introd., notas e índices Rodolfo Lopes. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- PRIMATI, Carlos. 100 filmes de vampiros. In: FERREIRA, Cid Vale (org.) *Vovoide: um estudo sobre os vampiros, da mitologia às subculturas urbanas*. Jundiaí, SP: Pandemonium, 2002a. p. 305-322.
- _____. Eu gosto de interpretar Drácula. In: FERREIRA, Cid Vale (org.) *Vovoide: um estudo sobre os vampiros, da mitologia às subculturas urbanas*. Jundiaí, SP: Pandemonium, 2002b. p. 174-175.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3.ed. São Paulo: Globo, 1993. Disponível em <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/FILOSOFIA%20DA%20COMPOSICaO%20Poe.pdf/at_download/file>. Acesso em 15 jan. 2016.
- PUENTE, Fernando Rey. *O tempo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- RANK, Otto. *O duplo*. 2.ed. Trad. Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Coed; Brasília, 1939.

- RATZINGER, Joseph. Jesus de Nazaré. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007.
- REGINO, Sueli M. O. Mitemas do drama agro-lunar em Comédia sin título de Lorca. In: *Revista Criação & Crítica*. n. 5. São Paulo: out. 2010. p. 77-88. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/05CC_N5_SRegino.pdf> Acesso em 25 jun. 2013.
- REIN-HAGEN, Mark et al. *Vampire: the masquerade*. 2.ed. Stone Mountain, GA: White Wolf, 1992. Disponível em: <<http://heavyscan.webnode.com.br/products/vampiro-a-mascara-download/>>. Acesso em 13 ago. 2013.
- RODRIGUES, Andrezza Christina Ferreira. *História dos vampiros: das origens ao mito moderno*. São Paulo: Mandras, 2012.
- RONECKER, Jean-Paul. *Vampiros*. Trad. Ana Nereu. Lisboa: Hugin Editores, 2000.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1999
- SANDARS, N. K. Introdução. In: ANÔNIMO. *A epopéia de Gilgamesh*. Trad. Carlos Daudt de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- SANTOS, Isabel de Souza. *A representação parental no romance de Lygia Fagundes Telles: atualização e transgressão de modelos míticos*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) –Universidade Federal de Goiás, Goiânia: 2012. 162f.
- SEGANFREDO, Carmen; FRANCHINI, Ademilson S. *As melhores histórias da mitologia egípcia*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica da Morte. In: _____. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Trad. Jair Barboza. Rev. Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 57-140.
- SCHÜLER, Donald. *Narciso errante*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- SIGANOS, André. *Le minotaure et son mythe*. Paris: PUF, 1993.
- SILVA, Alexander M. da. Introdução. In: LE FANU, Sheridan. *Carmilla: a vampira de Karnstein*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010a. p. 9-37.
- _____. Introdução. In: COSTA, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiros*. Trad. Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010b. p. 9-39.
- _____. In: Vampirismo e transgressão de gênero na ficção gótica feminina. BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro Carlos Louzada (Org.). *A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção*. Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2013. p. 107-124.
- SILVA, Wilma Regina Alves da. *Relatos etnográficos à meia-noite: o universo estético dos góticos na cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo: 2006. 298f. Disponível em: <<http://www.bdae.org.br/dspace/bitstream/123456789/1544/1/tese.pdf>> Acesso em 15 set. 2013.
- SILVEIRA, Nise da. *Jung Vida e obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: JoséÁlvaro Editor, 1974.
- SOUTHEY, Robert. *Thalaba, the destroyer*. Oxford, New York: Woodstock Books, 1991. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/39804/39804-h/39804-h.htm#The_Eighth_Book> Acesso em: 15 ago. 2013.
- STOKER, Bram. *Drácula: o homem da noite*. Trad. Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 2013.

_____. *Dracula*. Editado por Nina Auerbach e David J. Skal. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

_____. *Drácula*. Trad. Adriana Lima. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SUMMERS, Montague. *The vampire, his kith and kin*. New York: University Books, 2008.

_____. *The vampire in Europe*. New York: University Books, 1968.

TORRIGO, Marcos. *Vampiros: origens, lendas e mistérios*. São Paulo: Ideia e ação, 2009.

VASCONCELOS, Rosália. Lua vermelha: ciência e mitologia na mesma atmosfera. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 abr. 2014. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vida-urbana/2014/04/14/interna_vidaurbana,499249/lua-de-sangue-ciencia-e-mitologia-na-mesma-atmosfera.shtml> Acesso em 16 mai. 2014.

VASCONCELOS, Sandra. Romance Gótico: persistência do romanesco. In: _____. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VIEIRA, Mayte. Don Calmet, o primeiro caçador de vampiros da história. In: *Leituras da história*. n. 37, 2011. Disponível em <<http://www.fafiuv.br/img/noticias/fotos8/calmet.pdf>>. Acesso em 08 ago. 2013.

_____. *Sombras e sangue: Dom Calmet e as investigações sobre casos de vampirismo na Europa Iluminista*. União da Vitória: FAFIUV, Paraná, 2009. (Monografia de História).

VOLTAIRE. Vampiros. In: _____. *Dictionnaire Philosophique*. Paris, 1764. Disponível em: <<http://www.mitoseimaginario.com.br/2011/05/verbete-vampiro-parte-1.html>> Acesso em 01 set. 2013.

ANEXOS

Anexo A – Primeiras referências ao termo vampiro na Inglaterra

76 *Weekly ESSAYS in MAY, 1732.*

but for Mercy to ourselves; and let us offer our Lives as a Sacrifice for our Country's Liberties: So shall it be recorded to future Ages, that the poor *Corficans* chose to die to the last Man, rather than live in Servitude. And again, You that were born with us, come and die with us, and let the same Land that gave you Birth, give you a Grave. And a little after, Halte to us, nor be dismay'd at the Distresses to which we are reduc'd: Come, and present yourselves to the Fatigues of War, that we may live by our Sweat and Blood, or bravely die. You will not be able to outlive the Shame and Remorse of not having lent your Hands to support your falling Country, or of having fallen with it.

Craftsman, May 20. N^o 307.

Political Vampyres.

MR. *D'Anvers* tells of a Conversation he had about a certain Prodigy, mention'd in the News Papers of *March* last, viz. that in the Village of *Medreyga* in *Hungary*, certain dead Bodies (call'd there *Vampyres*) had kill'd several Persons by sucking out all their Blood: That *Arnold Paul*, an Heyduke, having kill'd four Persons after he was dead, his Body was taken up 40 Days after, which bled at the Nose, Mouth and Ears: That, according to Custom, they drove a Stake thro' his Heart, at which he gave a horrid Groan, and lost a great deal of Blood. And that all such as have been tormented or kill'd by *Vampyres*, become *Vampyres* when they are dead.

The Dispute was chiefly between a Doct^r of Physick and a young Lady, the former ridiculing the Account, and the other believing it to be true. At last Mr. *D'Anvers* deliver'd his Opinion as follows.

The *Eastern Parts* (from whence this Account comes) are much us'd to the *allegorical Style*; and besides,

the States of *Hungary* are govern'd by the *Turks* and *Germans* with a pretty hard Rein; which makes them couch all their Complaints under *Types* and *Parables*.

These *Vampyres* are said to suck the Blood of the Living; and what is a more common Phrase for a *ravenous Minister*, even in this Part of the World, than a *Leech*, or a *Blood-sucker*? And a *plundering Minister* carries his Oppressions beyond the Grave, and continues to torment those he leaves behind him, by anticipating the *publick Revenues*, and entailing a Perpetuity of *Taxes* and *Gabels* upon the People. Those also who groan under the Burthen of such a Minister, are often forc'd to sell or mortgage their Estates; and so may be properly said to torment their Posterity in the same Manner.

Several other Instances of Similitude are given between the Story of the *Vampyres* and the political *Vampyres*; whence he gathers that the whole Story is nothing but a *Fable* or *Fiztion*, made use of to convey a satyrical Invective against some living Oppressors in *Hungary*.

And we have had many such, says he, among us. In former Times, the *Gavestons*, *Spencers*, and *De la Poles*, *Empson* and *Dudley*, *Wolfey*, *Buckingham*, and an hundred more, were *Vampyres* of the first Magnitude.

Private Persons may also be *Vampyres* in some Degree. I look upon all *Sbarpers*, *Usurers* and *Stock-jobbers* in this Light, as well as *fraudulent Guardians*, *unjust Stewards*, and the *dry Nurses of great Estates*. And I doubt not that a *noble Colonel*, lately deceas'd, has already convinc'd several Families that he is a *Vampyre*.

Many of the *late South Sea Directors* were Tormentors of this Sort; and I wish the *present Managers* of that Company may not furnish us with some Instances of the same Nature. The *Charitable Corporation* has also produc'd a plentiful Crop of

Weekly ESSAYS in MAY, 1732. 77

of these *Blood-suckers*. But nothing but the Power of a T—y can raise up a compleat *Vampyre*.

Mezeray tells us of a Treasurer in France (*Girard de Poffi*) who being troubled in Conscience for having robb'd his Master of a great Sum, A refunded it into the *Exchequer* of his own Accord; but he adds, *that he believes this Example will always remain singular*. I leave it therefore to be consider'd, whether instead of driving a Stake thro' the Body of a corrupt Treasurer, when he is dead, B it would not be a better Way to administer a certain *Parliamentary Emetick*, which will make him disgorge all his ill-gotten Wealth, whilst he is alive.

London Journal, May 20. N^o 673. C

On Corruption; occasion'd by a late Craftsman. (See p. 24.)

MR. *Osborne* retorts upon the Craftsman the continued Repetition of the same Points, after they have been confuted 100 Times over; D And of his *Declamations* says, All this is said, but never prov'd. That some have Places and others none, is true; but the Men in Places do not appear more corrupt than Men out of Places. We know of no ill Things done by the Administration: We know of no E *Army*, nor *Taxes*, but what are necessary to the Preservation of the Government: We feel no *Slavery*, but are as free as Laws can make us.

'Tis seeing the Connexion between *Honesty* and *Happiness*, and F between *Temperance* and *Honesty*, which can alone be depended on to root out *Corruption*; and those who shew the People this Connexion are the greatest Benefactors to Mankind. Why should not *Osborne* do as much Good among the People by *Reasoning*, G as *D'Anvers* among the Quality by *Railing*? Our *Ministers* and *Legislators* are made out of the People; purify the People therefore, and the Men in Power will be pure.

When *D'Anvers* has no more to say, he retails Scraps of *Cato*, *Fletcher*, and *Raleigh*; which have nothing in them against any thing I have advanc'd.

If *Vespasian's* Example had such a happy Influence, we are now, unless Men are changed, in the fairest Way to become temperate and frugal; for, without speaking as a *Court-Writer*, we may justly say, that the Prince on the Throne is as great an Instance of both, as any Prince that ever wore a Crown.

As to his other Quotations, the Argument lies here: Those Writers have said, *That wicked Men in Power had better never been born*. &c. and therefore the present *Ministers* are very wicked Men and corrupt Trees, which should be hewn down and cast into the Fire; for while they continue in Power, we, who are now only at the Head of the Craftsman, can never be at the Head of publick Affairs.

§ *Postscript relating to Bishop Burnet; in Answer to S. T.* (See p 71.)

HAVING asserted three Things, says *Osborne*, relating to Dr. *Burnet*, brought unquestionable Authority for one of them, stand ready to produce my *Vouchers* for anothe; and the third will vouch for itself, (for the *Memoirs* are in being) I think it high Time to give over corresponding with a Person, who writes without common Sense or Decency, and cannot or will not distinguish between the Bishop's being useful to K. *William*, and agreeable to him.

As to what is still objected against the *Fall* of altering the Character, May not what is said of that noble Peer in five or six Places amount to a good Character? And, might he not have a bad one before? For tho' there is but one Copy in the Bishop's Hand-Writing, does it follow, there never was another? Or, might not that whole Sheet, where the noble Peer

L 2

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Figura 2 - Publicação no *London Journal* em 1732.

Fonte: http://draculavanhelsing.blogspot.com.br/2012_06_01_archive.html

236 *Weekly ESSAYS in MAY, 1737.*

I find another Letter of the same Date, to a Lady, who appears to be the Wife of his most intimate Friend.

My Dear,

‘ I have just now receiv’d yours, and am very sorry for the Uneasiness your Husband’s Behaviour has given you of late; tho’ I cannot be of your Opinion, that he suspects our Connexion. We have been bred up together from Children, and have liv’d in the strictest Friendship ever since; so that I dare say he would as soon suspect me of a Design to murder, as wrong him this Way. And you know it is to that Confidence and Security of his, that I owe the Happiness I enjoy. However, in all Events, be convinc’d that you are in the Hands of a Man of Honour, who will not suffer you to be ill us’d; and should my Friend proceed to any disagreeable Extremities with you, depend upon’t I’ll cut the Cuckold’s Throat for him.

Yours, most tenderly.

The fourth and last Letter is to a Friend, who had, probably, as high Notions of Honour as himself, by the Nature of the Affair in which he requires his Assistance.

Dear Charles,

‘ Prithee come to me immediately, to serve me in an Affair of Honour. You must know, I told a damn’d Lye last Night in a mix’d Company, and a formal odd Dog, in a Manner, insinuated that I did so; upon which, I whisper’d him to be in *Hyde Park* this Morning, and to bring a Friend with him, if he had such a Thing in the World. The Booby was hardly worth my Resentment; but you know my Delicacy, where Honour is concern’d.

Yours,

BELVILLE.

It appears from these authentick Pieces, that Mr. *Belville*, fill’d with the noblest Sentiments of Honour,

paid all Debts but his just ones; kept his Word scrupulously in the flagitious Sale of his Conscience to a Minister; was ready to protect, at the Expence of his Friend’s Life, his Friend’s Wife, whom, by the Opportunities that Friendship had given him, he had corrupted; and punish’d Truth with Death, when it intimated, however justly, the want of it in himself

To such Practice, and such Examples in higher Life, may justly be imputed the general Corruption and Immorality which prevail thro’ this Kingdom. But when such is the Force of Fashion, and when the Examples of People of the first Rank in a Country are so prevalent as to dignify Vice and Immorality, in spite of all Laws Divine and Human; how popular might they make Virtue, if they would exert their Power in its Cause? And how must they, in their cooler Moments, reproach themselves when they come to reflect, that by their fatal Examples, they have beggar’d, corrupted, and (it may be) enslav’d a whole Nation?

Fog’s Journal, April 30. N° 441.

A Confutation of the Stories about Vampires, or dead Bodies sucking the Living, in Hungary, &c. (See Vol. I. p. 81.)

THERE are two Ways to destroy all Opinions of these pretended Returners from below-Ground, and to shew the Impossibility of such Effects as these Carrasses, utterly void of all Sensibility, are affirmed to produce. The first is, to explain the Prodigies of *Vampirism* by Physical Causes. The second is, totally to deny the Verity of these Facts. But, as there are People, to whom the Authority of a Certificate seems a manifest Demonstration of the Reality of the absurdest Stories, I will for a while admit that a Number of Persons do really die of a Distemper called *Vampirism*.

Weekly ESSAYS in MAY, 1737. . 237

I first lay down this Principle, that it actually may be, that there are certain dead Bodies which, thro' several Days inhumed, put forth a Quantity of fluid Blood. I farther allow, that it is easy for certain People to imagine they are sucked by *Vampires*; and also that the Fear, wherewith this Fancy inspires them, causes in them a Revolution sufficiently violent to deprive them even of Life. Being all Day taken up with the Dread of these imaginary Strollers from the Grave, is it any extraordinary Thing that, in their Sleep, the Ideas of these Phantoms should present themselves to their Imagination, and cause in them a Terror so violent, as to kill some instantly, and others in a short Time after? How many have been known to die on the Spot with a sudden Fright? And has not Excess of Joy frequently produced Effects equally fatal? In examining the Recital of the Death of the pretended Martyrs of *Vampirism*, I discover all Symptoms of a mere epidemical Faticism.

They who have lived in Towns afflicted with the Pestilence, know how frequently People have lost their Lives purely thro' Fear. At *Paris*, a Friend of mine assured me, that, being at *Marseilles* when the Plague raged there, he saw a Gentlewoman actually die of the Fear she conceived at a slight Indisposition of her Maid's, which she thought to be the Pestilence. This Woman's Daughter was also at Death's Door, on the same Account. Two other Persons, living in the same House, took likewise to their Beds, sent for a Physician, and affirmed to him, that they were seized with the Plague. He presently visited the Maid, and all the other Patients, and found not one of them had the least Tincture of Contagion, and thereupon strove to calm their Minds, ordering them to get up and live just as they used to do before: But all his Care had no Effect

upon the Mistress of the House, who died in two Days after having so frighten'd herself.

I come next to those dead Bodies found full of fluid Blood, with their Hair, Beards and Nails growing. We may, I believe, abate at least a Third of these Prodigies, and yet it will be a Complaisance to abate only so small a Portion. All Men of any Discernment know how greatly common Report, and even several Historians, do stretch and enlarge Things which seem ever so little super-natural; however it is no Impossibility to explain the Causes thereof physically.

Experience teaches us, that there are certain Earths proper to preserve human Bodies in their whole Freshness. At *Toulouse*, in a Church, is a Vault, wherein Bodies remain so perfectly intire, that there are some of more than two Centuries standing, which seem actually alive: They are ranged upright along the Wall, and dressed in their usual Apparel. And what is farther remarkable, the Bodies which are placed on the contrary Side of this Vault, do, in two or three Days, become full of Worms.

As to the Growth of the Hair and Nails, the very same is observed frequently in dead Bodies. While a Carcass has any Quantity of Moisture, there can be nothing surprizing in the Case, if we see, for some Time, a visible Augmentation in such Parts as require not the vital Spirits.

The fluid Blood, flowing thro' the natural Conduits, does indeed seem to advance a greater Difficulty: Yet we may be able to produce some Physical Reasons for such Flowings. The Heat of the Sun, affording a strong Degree of Warmth to the nitrous and sulphurous Parts of that Earth, which is proper to keep fleshy Bodies from consuming, these Parts, being incorporated with the newly interred Bodies, occasion their fermenting;

menting; and so, *uncoagulating* and *unfixing* the curdled or clodded Blood, render it liquid, inabling it to distil gradually thro' the Canals. This is the more probable, as it is confirmed by a known Experiment. If we boil in a Vessel of Glass, or Earth, **A** one Portion of Chyle, or of Milk mixed with two Portions of Oil of Tartar, made by Decantation, the Liquor, from white as it was, will become red, or a Sort of Blood. The Juices of Flesh and of Bones bear a great Resemblance with Chyle, **B** and Fat and Marrow are the most oily Parts of the Chyle. Now all these Parts, being in a Ferment, must, by the Rules of Experience, be changed into a Sort of Blood: So, besides that which is *uncoagulated* and *unfixed*, the pretended *Vampires* will also void that which is formed from the melting of the Fat and Marrow.

The Bodies of these imaginary *Vampires* either do quit their Graves to come and suck People, or they do not. If they do suck, they ought to **D** be visible. Now they are not seen; for, whenever the Complainers call out for Assistance, they who run in at the Out-cry never see any such Matter. They therefore do not come abroad. If the Bodies come not out, it must then be the Soul, and Spirit. **E** Now, can the Soul, or Spirit, composed of so subtile a Matter, can it, I say, gather up and contain, as in a Vessel, a Quantity of such a Liquid as Blood is, and convey into the Body? Really this Spirit is sent on a very pleasant Errand. But it would make me blush to employ any more Time or Pains about proving the Impossibility of *Vampirism* (See some Account of these Stories, Vol. I. p. 76.)

Weekly Miscellany, N^o 227 and 228.

Proper Remarks upon LEONIDAS. (See **G** p. 198.)

Mr. HOOKER,

THE Letter-writer, in *Common Sense*, has left a wide

Field for *Panegyric* on *Leonidas*, by being so *exceeding modest* in the Author's Praises, as to place him only a few Degrees above *Homer*, *Virgil* and *Milton*; we have some faint Hints indeed of his still greater Superiority; but I will *speak out* in **A** *Defiance* of all doting Admirers of *Antiquity*, and assert boldly, that the three Names above mention'd, are so far from being *equal* to our modern Author, that you cannot *degrade* him more than to put him in **B** *Competition* with them.

How much the *Ancients* neglected the Rule of *Common Sense* will be plain by considering what they are chiefly eminent for, *viz.* *Invention*; by this they assume to themselves a Right of *Creation*; give Existence to **C** Beings that have none but in the Regions of *Fancy*; introduce Characters never heard of; fight Battles never fought; raise Prodigies, Storms, Whirlwinds, Earthquakes, Lightnings, Hail and Thunder at will: These are all plain Deviations from *Common Sense*, which our Author has with great Judgment avoided. And as the very Name Παιρησις, or *Poet*, is derived from this *Fantastic* *Creatorial* Power, I think it the greatest Impropriety to apply so *senseless* a Name to so *Sensible*, nay to so *Common* *Sensible* an Author. But what **E** Word can be sufficiently expressive of so eminent a Genius? I should even have despaired of finding one in the whole Vocabulary had not he himself directed me to it in the first Page of his Book.

F *Rehearse, O muse, the glorious deeds and death Of that fam'd Spartan* ———

What can possibly be more *beautifully Simple*? The Verb *Rehearse* is so peculiarly adapted to the Spirit and Genius of the Work, and so exactly foretels all we are to meet with in the Sequel, that it is indeed the *Iliad* in a Nutshell, *Leonidas* in Miniature, the Sum total of the whole nine Books in one Word. So that the **G** Name

Anexo B – Bela Lugosi: a consagração de Drácula no cinema.



Figura 6– Bela Lugosi (1882-1956) no filme *Drácula* (1931), dirigido por Tod Browning.
Fonte: <http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/bela-lugosi-the-man-the>

Anexo C – Algumas produções telecinematográfica sobre o vampirismo

Filmes

1922

Filme: Nosferatu, ou uma sinfonia do horror (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)

Diretor: F. W. Murnau

Roteirista: Henrik Galeen

Data de Lançamento: 17/02/1922 (Holanda)

Gênero: Terror

Cor: PB

Duração: 94min

País: Alemanha

Companhia: Plana Film

Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Max Schreck (Orlok)

1931

Filme: Drácula (Dracula)

Diretor: Tod Browning

Roteirista: Hamilton Deane (baseado no romance de Bram Stoker)

Data de Lançamento: 12/02/1931

Gênero: Terror

Cor: PB

Duração: 75 min

País: USA

Companhia: Universal Pictures

Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Bela Lugosi (Conde Drácula)

Filme: Drácula

Diretor: George Melfor

Roteirista: Baltasar Fernández Cué (baseado no romance de Bram Stoker)

Data de Lançamento: 11/03/1931

Gênero: Terror

Cor: PB

Duração: 104 min

País: USA

Companhia: Universal Pictures

Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Carlos Villarías (Conde Drácula)

1958

Filme: Vampiro da Noite (Horror of Dracula)

Diretor: Terence Fisher

Roteirista: Jimmy Sangster (baseado no romance de Bram Stoker)

Data de Lançamento: 08/05/1958

Gênero: Terror, Fantasia

Cor: Cor

Duração: 82 min

País: USA

Companhia: Hammer Film Productions

Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Christopher Lee (Conde Drácula)

1960

Filme: Drácula: As Noivas do Vampiro (Brides of Dracula)

Diretor: Terence Fisher

Roteirista: Jimmy Sangster

Data de Lançamento: 07/07/1960

Gênero: Terror

Cor: Cor

Duração: 85 min

País: Reino Unido

Companhia: Hammer Film Productions

Ator que interpreta Drácula/Vampiro: David Peel (Barão Meinster)

1966

Filme: Drácula, o Príncipe das Trevas (Dracula: Prince of Darkness)

Diretor: Terence Fisher

Roteirista: Jimmy Sangster

Data de Lançamento: 09/01/1966

Gênero: Terror

Cor: Cor

Duração: 90 min

País: Reino Unido

Companhia: Seven Arts Productions, Hammer Film Productions

Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Christopher Lee (Conde Drácula)

1967

Filme: A Dança dos Vampiros (Dance of the Vampires)

Diretor: Roman Polanski

Roteirista: Gérard Brach; Roman Polanski

Data de Lançamento: Junho/1967

Gênero: Terror, Comédia

Cor: Cor

Duração: 108 min

País: Reino Unido

Companhia: Cadre Films, Filmways Pictures

Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Ferdy Mayne (Conde Von Krolock); Iain Quarrier (Herbert Von Krolock)

1979

Filme: Drácula

Diretor: John Badhan

Roteirista: Hamilton Deane (baseado no romance Bram Stoker)

Data de Lançamento: 13/07/1979

Gênero: Terror, Romance

Cor: Cor

Duração: 109 min

País: USA
Companhia: Universal Pictures
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Frank Langella (Conde Drácula)

Filme: Nosferatu: o vampiro da noite (Nosferatu: Phantom der Nacht)
Diretor: Werner Herzog
Roteirista: Werner Herzog
Data de Lançamento: 17/01/1979 (França)
Gênero: Terror
Cor: Cor
Duração: 107 min
País: Alemanha Ocidental; França
Companhia: Werner Herzog Filmproduktion, Gaumont
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Klaus Kinski (Conde Drácula)

1983

Filme: Fome de Viver (The Hunger)
Diretor: Tony Scott
Roteirista: Ivan Davis, Michael Thomas
Data de Lançamento: 29/04/1983
Gênero: Terror, Romance, Suspense
Cor: Cor
Duração: 97 min
País: Reino Unido
Companhia: Metro-Goldwyn-Mayer(MGM)
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: David Bowie (John)

1985

Filme: A Hora do Espanto (Fright Night)
Diretor: Tom Holland
Roteirista: Tom Holland
Data de Lançamento: 02/08/1985
Gênero: Comédia, Terror
Cor: Cor
Duração: 106 min
País: USA
Companhia: Columbia Pictures Corporation
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Chris Sarandon (Jerry Dandrige)

1987

Filme: Os Garotos Perdidos
Diretor: Joel Schumacher
Roteirista: Janice Fischer, James Jeremias
Data de Lançamento: 31/07/1987
Gênero: Comédia, Terror
Cor: Cor (Technicolor)
Duração: 97 min
País: USA
Companhia: Warner Bros Pictures

Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Kiefer Sutherland (David)

Filme: Quando Chega a Escuridão (Near Dark)

Diretor: Kathryn Bigelow

Roteirista: Eric Red; Kathryn Bigelow

Data de Lançamento: 12/09/1987 (Canadá)

Gênero: Drama, Terror, Suspense

Cor: Cor

Duração: 94 min

País: USA

Companhia: F/M; Near Dark Joint Venture

Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Adrian Pasdar (Caleb Colton)

1988

Filme: Um Estranho Vampiro (Vampire's Kiss)

Diretor: Robert Bierman

Roteirista: Joseph Minion

Data de Lançamento: 17/09/1988

Gênero: Comédia, Fantasia, Horror

Cor: Cor

Duração: 103 min

País: USA

Companhia: Magellan Pictures

Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Nicolas Cage (Peter Loew)

1992

Filme: Inocente Mordida (Innocent Blood)

Diretor: John Landis

Roteirista: Michael Wolk

Data de Lançamento: 25/09/1992

Gênero: Comédia, Terror, Romance

Cor: Cor (Technicolor)

Duração: 112 min

País: USA

Companhia: Warner Bros Pictures

Ator que interpreta Drácula/Vampiro: David Proval (Lenny)

Filme: Drácula de Bram Stoker (Dracula)

Diretor: Francis Ford Coppola

Roteirista: James V. Hart (baseado no romance de Bram Stoker)

Data de Lançamento: 13/11/1992

Gênero: Terror, Romance

Cor: Cor

Duração: 128 min

País: USA

Companhia: American Zoetrope

Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Gary Oldman (Drácula)

Filme: Buffy: A Caça-Vampiros (Buffy the Vampire Slayer)

Diretor: Fran Rubel Kuzui
Roteirista: Joss Whedon
Data de Lançamento: 31/07/1992
Gênero: Ação, Comédia, Fantasia
Cor: Cor
Duração: 86 min
País: USA
Companhia: Twentieth Century Fox Film Corporation, Kuzui Enterprises, Sandollar
Ator que interpreta a caçadora de Vampiro: Kristy Swanson (Buffy)

1994

Filme: Entrevista com o Vampiro (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles)
Diretor: Neil Jordan
Roteirista: Anne Rice
Data de Lançamento: 11/11/1994
Gênero: Drama, Fantasia
Cor: Cor
Duração: 123 min
País: USA
Companhia: Geffen Pictures
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Brad Pitt (Louis de Pointe du Lac); Tom Cruise (Lestat de Lioncourt); Antonio Bandeiras (Armand); Kristen Dunst (Cláudia)

1995

Filme: Embrace of the Vampire
Diretor: Anne Goursaud
Roteirista: Halle Eaton, Nicole Coady, Rick Bitzelberger
Data de Lançamento: 30/05/1995
Gênero: Suspense, Terror
Cor: Cor
Duração: 92 min
País: USA
Companhia: General Media Entertainment, New Line Cinema
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Martin Kemp

1998

Filme: Blade, O Caçador de Vampiros
Diretor: Stephen Norrington
Roteirista: David S. Goyer
Data de Lançamento: 19/08/1998
Gênero: Ação, Fantasia, Terror
Cor: Cor
Duração: 120 min
País: USA
Companhia: Amen Ra Film
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Wesley Snipes (Blade)

Filme: Vampiros

Diretor: John Carpenter
Roteirista: Don Jakoby, Don Jakoby (romance)
Data de Lançamento: 15/04/1998
Gênero: Ação, Fantasia, Terror, Suspense
Cor: Cor
Duração: 108 min
País: USA
Companhia: Film Office
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Thomas Ian Griffith (Jan Valek)

Filme: Vampiros de John Carpenter (Vampires)
Diretor: John Carpenter
Roteirista: John Steakley, Don Jakoby
Data de Lançamento: 30/10/1998
Gênero: Ação, Suspense, Terror
Cor: Cor
Duração: 108 min
País: USA
Companhia: Film Office
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Thomas Ian Griffith (Jan Valek)

Filme: Um Vampiro no Brooklyn (Vampire in Brooklyn)
Diretor: Wes Craven
Roteirista: Eddie Murphy, Vernon Lynch, Charles Q. Murphy, Michael Lucker, Chris Parker
Data de Lançamento: 27/10/1998
Gênero: Comédia, Horror, Romance
Cor: Cor
Duração: 100 min
País: USA
Companhia: Eddie Murphy Productions, Paramount Pictures
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Eddie Murphy (Maximillian / Preacher Pauly / Guido)

2000
Filme: Drácula 2000
Diretor: Patrick Lussier
Roteirista: Joel Soisson, Patrick Lussier
Data de Lançamento: 22/12/2000
Gênero: Terror, Suspense
Cor: Cor
Duração: 99 min
País: USA
Companhia: Dimension Films
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Gerard Butler

Filme: O Pequeno Vampiro (The Little Vampire)
Diretor: Uli Edel
Roteirista: Angela Sommer-Bodenburg, Karey Kirkpatrick, Larry Wilson

Data de Lançamento: 13/10/2000
Gênero: Comédia, Aventura, Família
Cor: Cor
Duração: 95 min
País: USA
Companhia: Avroa Media, Comet Film Produktion GmbH, Cometstone Pictures
Cometstone Productions, Propaganda Films, Stonewood Communications
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Rollo Weeks (Rudolph Sackville-Bagg)

Filme: A Sombra do Vampiro (Shadow of the Vampire)
Diretor: E. Elias Merhige
Roteirista: Steven Katz
Data de Lançamento: 26/01/2001
Gênero: Drama, Horror
Cor: Preto e Branco, Cor
Duração: 92 min
País: USA
Companhia: Saturn Films
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Willem Dafoe (Max Schreck)

2003

Filme: Anjos da Noite
Diretor: Len Wiseman
Roteirista: Kevin Grevioux, Len Wiseman
Data de Lançamento: 08/09/2003
Gênero: Ação, Fantasia, Suspense
Cor: Cor
Duração: 121 min
País: UK, Alemanha, Húngria, USA
Companhia: Lakeshore Entertainment
Atriz que interpreta Drácula/Vampiro: Kate Backinsale (Selene)

2008

Filme: O Guardião 3: A Maldição do Cálice de Judas
Diretor: Jonathan Frakes
Roteirista: Marci Schnabel
Data de Lançamento: 07/12/2008
Gênero: Ação, Aventura, Fantasia,
Cor: Cor
Duração: 90 min
País: USA
Companhia: Eletric Entertainment
Atriz que interpreta Drácula/Vampiro: Stana Katic (Simone)

Filme: Crepúsculo (Twilight)
Diretor: Catherine Hardwicke
Roteirista: Melissa Rosenberg
Data de Lançamento: 17/11/2008
Gênero: Drama, Fantasia, Romance

Cor: Cor
Duração: 122 min
País: USA
Companhia: Summit Entertainment
Atriz que interpreta Drácula/Vampiro: Robert Pattinson (Edward Cullen)

2009

Filme: Matadoras de Vampiras Lésbicas (Lesbian Vampire Killers)
Diretor: Phil Claydon
Roteirista: Stewart Williams, Paul Hupfield
Data de Lançamento: 16/03/2009
Gênero: Comédia, Ação, Horror
Cor: Cor
Duração: 86 min
País: Reino Unido
Companhia: Alliance Films, Momentum Pictures, Velvet Bite, AV Pictures, GEM
Global Entertainment Magyar
Atriz que interpreta Drácula/Vampiro: Silvia Colloca (Carmilla)

Filme: Caçadores de Vampiros (Blood: The Last Vampire)
Diretor: Chris Nahon
Roteirista: Chris Nahon, Kenji Kamiyama e Katsuya Terada
Data de Lançamento: 01/09/2010 França
Gênero: Comédia, Fantasia, Terror
Cor: Cor
Duração: 88 min
País: Bélgica
Companhia: Left Field Ventures
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Gianna Jun (Saya)

Filme: Cirque du Freak: O Aprendiz de Vampiro (Cirque du Freak: The Vampire's Assistant)
Diretor: Paul Weitz
Roteirista: Paul Weitz, Brian Helgeland, Darren Shan
Data de Lançamento: 23/10/2009
Gênero: Ação, Aventura, Fantasia
Cor: Cor
Duração: 109 min
País: USA
Companhia: Universal Pictures, Relativity Media, Donners' Company, Depth of Field, Renegade Animation
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: John C. Reilly (Crepsey)

2010

Filme: Os Vampiros Que Se Mordam
Diretor: Jason Friedberg, Aaron Seltzer
Roteirista: Jason Friedberg, Aaron Seltzer
Data de Lançamento: 18/08/2010
Gênero: Comédia

Cor: Cor
Duração: 82 min
País: USA
Companhia: Regency Enterprises, Road Rebel
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Matt Lanter (Edward Sullen)

Filme: Vampires
Diretor: Vincent Lannoo
Roteirista: Frédérique Broos, Vincent Lannoo
Data de Lançamento: 01/09/2010 França
Gênero: Comédia, Fantasia, Terror
Cor: Cor
Duração: 88 min
País: Bélgica
Companhia: Left Field Ventures
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Carlo Ferrante (Georges)

2011

Filme: Vampire (I)
Diretor: Shunji Iwai
Roteirista: Shunji Iwai
Data de Lançamento: 22/01/2011
Gênero: Horror, Thriller, Drama
Cor: Cor
Duração: 120 min
País: USA/Japão
Companhia: Convergence Entertainment, Rockwell Eyes, V Project Canada Productions
Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Kevin Zegers (Simon)

2012

Filme: Abraham Lincoln: Caçador de Vampiros (Abraham Lincoln: Vampire Hunter)
Diretor: Timur Bekmambetov
Roteirista: Seth Grahame-Smith
Data de Lançamento: 18/06/2012
Gênero: Ação, Horror, Fantasia,
Cor: Cor
Duração: 105 min
País: USA
Companhia: Abraham Productions, Bazelevs Production, Location Gourmet, Tim Burton Productions
Ator que interpreta caçador de Vampiro: Benjamin Walker (Abraham Lincoln)

Filme: Vampiras (Vamps)
Diretor: Amy Heckerling
Roteirista: Amy Heckerling
Data de Lançamento: 25/08/2012 (Alemanha)
Gênero: Comédia, Terror
Cor: Cor

Duração: 92 min
 País: USA
 Companhia: Lucky Monkey Picture
 Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Alicia Silverstone (Goody); Krysten Ritter (Stacy)

Filme: Sombras da Noite (Dark Shadows)
 Diretor: Tim Burton
 Roteirista: Seth Grahame-Smith
 Data de Lançamento: 09/05/2012 (Bélgica)
 Gênero: Comédia, Terror
 Cor: Cor
 Duração: 113 min
 País: USA/Austrália
 Companhia: Warner Bros Picture
 Ator que interpreta Drácula/Vampiro: Johnny Deep (Barnabás Collins)

2014

Filme: Academia de Vampiros: O Beijo das Sombras (Vampire Academy)
 Diretor: Mark Waters
 Roteirista: Richelle Mead, Daniel Waters
 Data de Lançamento: 07/02/2014
 Gênero: Ação, Comédia, Fantasia
 Cor: Cor
 Duração: 104 min
 País: USA
 Companhia: Angry Films, Kintop Pictures, Preger Entertainment, Reliance Entertainment
 Atriz que interpreta Drácula/Vampiro: Zoey Deutch (Rose Hathaway)

Séries

1966

Seriado de TV: Sombras da Noite (Dark Shadows)
 Diretor: Lela Swift
 Roteirista: Dan Curtis
 Data de Lançamento: 27/06/1966
 Gênero: Drama, Fantasia, Terror, Mistério, Romance, Ficção Científica, Suspense
 Cor: PB (1966-1967), Cor (1967-1971)
 Duração: 30 min cada episódio (1225 episódios)
 País: USA
 Companhia: Dan Curtis Productions
 Ator que interpreta Vampiro: Jonathan Frid (Barnabas Collins)

1989

Série de TV: Maldição Eterna (Forever Knight)

Diretor: Clay Borris
Roteirista: Barney Cohen
Data de Lançamento: 20/08/1989
Gênero: Crime, Drama, Terror, Mistério
Cor: Cor
Duração: 60 min (72 episódios)
País: Canadá, Alemanha do Oeste
Companhia: Glen Warren Productions
Ator que interpreta Vampiro: Nigel Bennett (Lacroix)

1996

Seriado de TV: Buffy: A Caça-Vampiros
Diretor: Joss Whedon (1996-2003); James A. Contner (1998-2003)
Roteirista: Joss Whedon (criador) (1996-2003); Marti Noxon (1997-2002); Jane Espenson (1998-2003)
Data de Lançamento: 10/03/1996
Gênero: Ação, Drama, Fantasia
Cor: Cor
Duração de cada episódio: 44 min (144 episódios)
País: USA
Companhia: Mutant Enemy
Ator que interpreta caçador de Vampiro: Sarah Michelle Gellar (Buffy)

1999

Seriado de TV: Angel: O Caça-Vampiros (Angel)
Criador: Joss Whedon; James A. Contner
Roteirista: Joss Whedon (criador); David Greenwalt
Data de Lançamento: 05/10/1999
Gênero: Ação, Drama, Fantasia
Cor: Cor
Duração de cada episódio: 44 min (111 episódios)
País: USA
Companhia: Mutant Enemy
Ator que interpreta Vampiro: David Boreanaz (Angel)

2001

Série de TV: Vampire High
Diretor: Daniel Grou
Roteirista: Mark Shekter
Data de Lançamento: 15/09/2001
Gênero: Drama, Fantasia
Cor: Cor
Duração: 24 min (26 episódios)
País: Canadá
Companhia: Les Production L Fête Inc.
Ator que interpreta Vampiro: Jeff Roop (Drew)

2006

Série de TV: Blade (Blade: the series)

Diretor: Alex Chapple; Félix Enríquez Alcalá
Roteirista: David S. Goyer
Data de Lançamento: 28/06/2006
Gênero: Ação, Fantasia, Terror e Ficção-Científica
Cor: Cor
Duração: 60 min (12 episódios)
País: USA
Companhia: Spike TV
Ator que interpreta Vampiro: Sticky Fingaz (Blade)

2007

Série de TV: Blood Ties
Diretor: James Dunnison; David Winning
Roteirista: Tanya Huff; Peter Mohan (criador)
Data de Lançamento: 11/03/2007
Gênero: Drama, Fantasia, Terror, Mistério, Romance
Cor: Cor
Duração: 60 min (22 episódios)
País: Canadá
Companhia: Insight Film Studios
Ator que interpreta Vampiro: Kyle Schmid (Henry Fitzroy)

Série de TV: Moonlight

Diretor: Fred Toye
Roteirista: Ron Koslow; Trevor Munson (criadores)
Data de Lançamento: 28/09/2007
Gênero: Drama, Fantasia, Terror, Suspense
Cor: Cor
Duração: 60 min (17 episódios)
País: Canadá
Companhia: Silver Pictures Television
Ator que interpreta Vampiro: Alex O'Loughlin (Mick St. John)

2008

Série de TV: True Blood
Diretor: Michael Lehmann (2008-2013); Howard Deutch (2013-2014)
Roteirista: Alan Ball
Data de Lançamento: 07/09/2008
Gênero: Drama, Fantasia, Mistério, Romance, Suspense
Cor: Cor
Duração: 60 min (80 episódios)
País: USA
Companhia: Home Box Office (HBO)
Atores que interpretam Vampiros: Stephen Moyer (Bill Compton); Alexander Skarsgård (Eric Northman); Kristin Bauer van Straten (Pam De Beaufort)

Série de TV: Being Human

Diretor: Declan O'Dwyer (2008); Colin Teague (2009-2011); Philip John (2011-2013)
Roteirista: Toby Whithouse

Data de Lançamento: 18/02/2008
Gênero: Comédia, Drama, Fantasia, Terror
Cor: Cor
Duração: 44 min (80 episódios)
País: Reino Unido
Companhia: Touchpaper Television
Ator que interpreta Vampiro: Aidan Turner (John Mitchell)

2009

Seriado de TV: Diários de um vampiro (Vampire Diaries)
Diretor: Chris Grismer (2011-2014); Marcos Siega (2009-2011); Joshua Butler (2010-2014)
Roteirista: Julie Plec (111 episódios, 2009-2014); Kevin Williamson (111 episódios, 2009-2014; L. J. Smith (109 episódios, 2009-2014)
Data de Lançamento: 10/09/2009
Gênero: Drama, Fantasia, Terror, Mistério, Romance, Suspense
Cor: Cor
Duração: 43 min cada episódio (112 episódios)
País: USA
Companhia: Alloy Entertainment, Bonanza Productions
Atores que interpretam Vampiros: Ian Somerhalder (Damon Salvatore); Paul Wesley (Stefan Salvatore); Nina Dobrev (Elena Gilbert/ Katherine Pierce)

Série de TV: Hatsuya (Split)

Diretor: Shai Kapon
Roteirista: Shira Alon
Data de Lançamento: 28/05/2009
Gênero: Drama, Fantasia, Romance
Cor: Cor
Duração: 25 min (80 episódios)
País: Israel
Companhia: Home Box Office (HBO)
Atores que interpretam Vampiros: Amit Farkash (Ella Rosen); Yon Tomarkin (Leo)

2011

Série de TV: Death Valley
Diretor: Drew Daywalt; Austin Reading
Roteirista: Curtis Gwinn (criador)
Data de Lançamento: 29/08/2011
Gênero: Comédia, Terror
Cor: Cor
Duração: 22 min (12 episódios)
País: USA
Companhia: Liquid Theory
Ator que interpreta Vampiro: vários personagens secundários

Série de TV: Being Human

Diretor: Paolo Barzman
Roteirista: Jeremy Carver; Anna Fricke

Data de Lançamento: 17/01/2011
Gênero: Drama, Fantasia, Terror
Cor: Cor
Duração: 44 min (80 episódios)
País: Canada/USA
Companhia: Muse Entertainment Enterprises
Ator que interpreta Vampiro: Samuel Witwer (Aidan Waite)

2013

Série de TV: Drácula (Dracula)
Diretor: Andy Goddard; Brian Kelly
Roteirista: Cole Haddon (criador)
Data de Lançamento: 2013
Gênero: Drama, Terror
Cor: Cor
Duração: 43 min (10 episódios)
País: USA
Companhia: Flame Ventures
Ator que interpreta Vampiro: Jonathan Rhys Meyers (Alexander Grayson)

Série de TV: The Originals
Diretor: Chris Grismer; Jeffrey G. Hunt
Roteirista: Julie Plec (criador)
Data de Lançamento: 03/10/2013
Gênero: Drama, Fantasia, Terror, Mistério
Cor: Cor
Duração: 45 min (35 episódios)
País: USA
Companhia: Bonanza Productions
Ator que interpreta Vampiro: Joseph Morgan (Klaus Mikaelson)

Novelas brasileiras

1980

Novela: Drácula, uma história de amor
Diretor: Atílio Riccó
Autor: Rubens Ewald Filho
Data de Lançamento: 28/01/1980
Cor: Cor
Período de exibição: 28/01/1980 a 13/02/1980 (4 episódios)
País: Brasil
Companhia: TV Tupi
Atores que interpretaram Vampiros: Rubens de Falco (Conde Drácula)

1991

Novela: Vamp
Diretor: Jorge Fernando
Autor: Antonio Calmon

Data de Lançamento: 15/04/1991

Cor: Cor

Período de exibição: 15/04/1991 a 08/02/1992 (179 episódios)

País: Brasil

Companhia: Rede Globo de Televisão

Atores que interpretaram Vampiros: Cláudia Ohana (Natasha); Ney Latorraca (Conde Vladymir Polanski – Vlad)

2002

Novela: O Beijo do Vampiro

Diretor: Marcos Paulo e Roberto Naar

Autor: Antonio Calmon

Data de Lançamento: 26/08/2002

Cor: Cor

Período de exibição: 26/08/2002 a 03/05/2003 (215 episódios)

País: Brasil

Companhia: Rede Globo de Televisão

Atores que interpretaram Vampiros: Tarcísio Meira (Duque Boris Vladescu); Ney Latorraca (Conde Nosferatu); Kayky Brito (Zeca)

2007

Novela: Caminhos do coração

Diretor: Alexandre Avancini

Autor: Tiago Santiago

Data de Lançamento: 28/08/2007

Cor: Cor

Período de exibição: 28/08/2007 a 02/06/2008 (240 episódios)

País: Brasil

Companhia: Rede Record de Televisão

Atores que interpretaram Vampiros: Gabriel Braga Nunes (Taveira)

2008

Novela: Os mutantes: caminhos do coração

Diretor: Alexandre Avancini

Autor: Tiago Santiago

Data de Lançamento: 03/06/2008

Cor: Cor

Período de exibição: 03/06/2008 a 23/03/2009 (243 episódios)

País: Brasil

Companhia: Rede Record de Televisão

Atores que interpretaram Vampiros: Juan Alba (Átila Ferraz); Marcos Pitombo (Valente); Maytê Piragibe (Nati)

2009

Novela: Mutantes: Promessas de Amor

Diretor: Alexandre Avancini

Autor: Tiago Santiago

Data de Lançamento: 24/03/2009

Cor: Cor

Período de exibição: 24/03/2009 a 03/08/2009 (104 episódios)

País: Brasil

Companhia: Rede Record de Televisão

Atores que interpretaram Vampiros: Marcos Pitombo (Valente); Maytê Piragibe (Nati)

Fonte: <http://www.imdb.com>

Anexo D – *Time Transfixed*



Figura 7– *Time Transfixed* (1938), de René Magritte (1898-1967)
Fonte: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/34181>

Anexo E – A persistência da memória

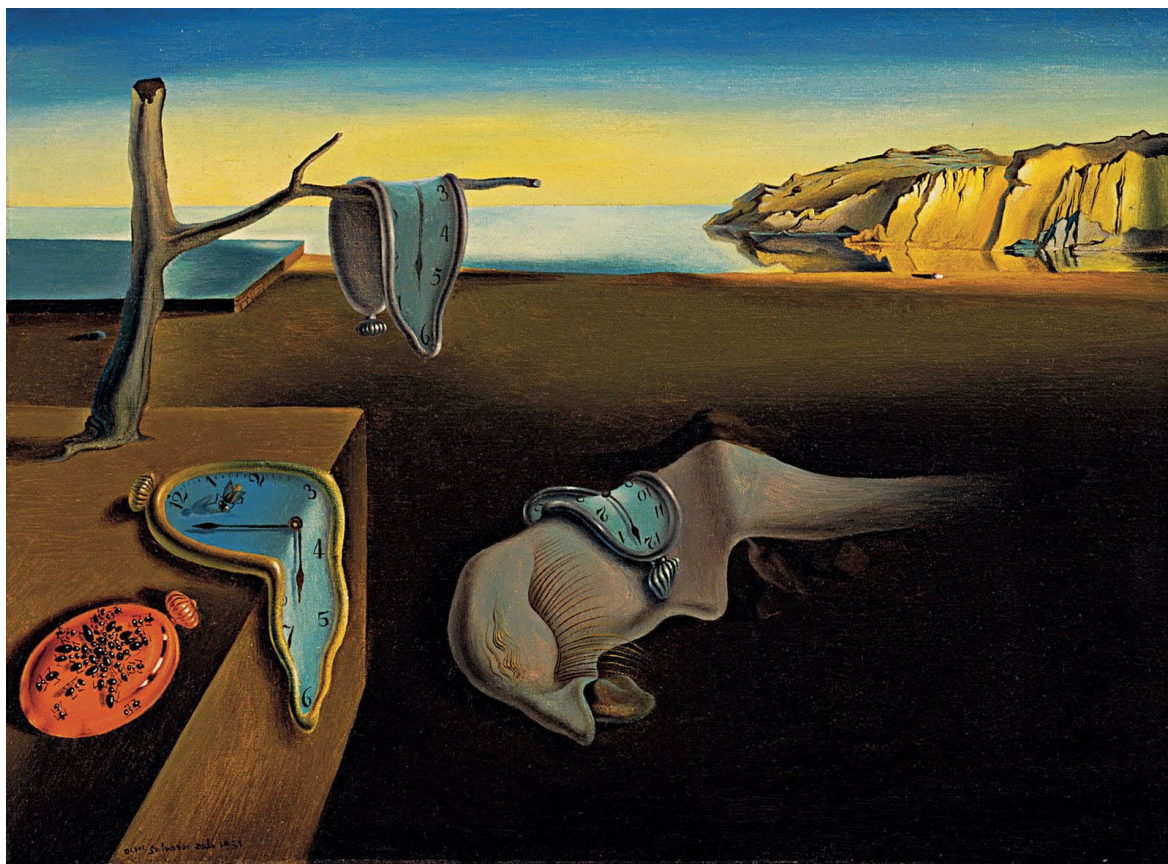


Figura 8 – *A persistência da memória* (1931), de Salvador Dalí (1904-1989)
Fonte: http://galeriadefotos.universia.com.br/uploads/2012_01_20_15_37_021.jpg

Anexo F – *Soft Watch at the Moment of First Explosion*



Figura 9 – *Soft Watch at the Moment of First Explosion* (1954), de Salvador Dalí (1904-1989)
Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-H7PA2D5A9lo/T-CNHjC-Qal/AAAAAAAAACI8/gwe9F2xJDBs/s320/soft-watch-2.jpg>