

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANOS E SOCIAIS

***REPRESENTAÇÕES DO VAMPIRO: DE DRÁCULA DE BRAM STOKER A
ENTREVISTA COM O VAMPIRO DE ANNE RICE***

Vanessa Sofia Brito da Silva

Dissertação

Mestrado de Estudos Literários e Artísticos

Especialidade em Estudos Literários

Trabalho efetuado sob a orientação de:

Doutora Ana Alexandra Mendonça Seabra da Silva Andrade de Carvalho

Doutor João Carlos Firmino Andrade de Carvalho

2013

Representações do vampiro: de *Drácula* de Bram Stoker a *Entrevista com o Vampiro* de Anne Rice

Declaração de autoria do trabalho

Declaro ser o(a) autor(a) deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

© Vanessa Sofia Brito da Silva

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ou autor e editor.

Agradecimentos

Primeiramente, os agradecimentos vão para toda a minha família e amigos(as) pelo apoio que me deram durante todo o percurso escolar, e especialmente, durante a redação da dissertação, pois sempre incentivaram a seguir em frente e a passar por cima de todos os obstáculos.

Há que transmitir também agradecimentos para com todo o corpo docente ligado às áreas da Literatura, do Cinema e outras artes da Universidade do Algarve, pela grandiosa ajuda que prestaram não só durante percurso da licenciatura, mas também do mestrado; em especial aos professores doutores Ana Alexandra Mendonça Seabra da Silva Andrade de Carvalho e João Carlos Firmino Andrade de Carvalho por me terem apoiado na escolha do tema para investigação e terem apostado no sucesso deste mesmo, para além de me terem prestado uma preciosa orientação durante todo o decorrer desta investigação.

Um forte abraço e um grande beijo para todos, bem hajam!

Vanessa Sofia Brito da Silva

Resumo

Na Literatura e no Cinema, a temática das metamorfoses sobrenaturais tem despertado grande interesse, especialmente a dos vampiros. Assim, a nossa dissertação, intitulada *Representações do Vampiro: de Drácula de Bram Stoker a Entrevista com o Vampiro de Anne Rice*, versa sobre as alterações dos modos de representação da metamorfose vampírica, cronologicamente, no âmbito literário e cinematográfico, encontrando-se dividida em quatro capítulos, para além da Introdução, Conclusão e Bibliografia.

No capítulo intitulado “Questões teórico-metodológicas e definição de conceitos-chave”, tratamos as relações entre a Literatura e o Cinema, bem como a definição dos géneros narrativos associados à temática do sobrenatural.

No capítulo intitulado “Representação do vampiro: da Antiguidade ao século XVIII”, apresentamos as características lendárias dos vampiros ancestrais, fisicamente monstruosos, sedentos de sangue e, até, canibais.

No capítulo intitulado “O vampiro moderno: a sedução do mal” encontram-se três subpontos: “a) Representações oitocentistas do vampiro na literatura ocidental (alguns exemplos significativos anteriores ao *Drácula*)”, “b) O caso de *Drácula* de Bram Stoker (1897)” e “c) Sentidos contemporâneos da obra cinematográfica de Francis Ford Coppola intitulada *O Drácula de Bram Stoker* (1992)”. No século XIX, o vampiro manteve características lendárias, surgindo com aspetos novos e de forma sedutora. Depois de Polidori, Bram Stoker criou o conde Drácula, o mais célebre dos vampiros da História. No século XX, este romance originou filmes de importantes cineastas, como F.W. Murnau, T. Browning e F.F. Coppola.

O capítulo designado “O vampiro contemporâneo: monstro ou vítima?”, divide-se em dois subpontos: “a) O caso de *Entrevista com o Vampiro* de Anne Rice (1976) e a sua adaptação cinematográfica por Neil Jordan (1994)” e “b) Séculos XX e XXI: outros marcos importantes do mito vampírico na literatura e no cinema ocidentais”. Nele aludimos à contemporaneidade, onde os vampiros surgem sedutores, ou seres angustiados devido à recusa da sua natureza monstruosa.

Palavras-chave: Literatura, Cinema, Ficção sobrenatural, Metamorfose e Vampiro

Abstract

In Literature and Film, the theme of the supernatural metamorphosis has attracted great interest, especially the vampires. Thus, our thesis entitled *Representations of the Vampire: from Bram Stoker's Dracula to the Interview with the Vampire by Anne Rice*, is about changes in modes of representation of vampire's metamorphosis, chronologically, both in the literary and cinematic fields, being divided into four chapters, in addition to the Introduction, Conclusion and Bibliography.

In the chapter entitled "Theoretical and Methodological Issues and Definition of Key concepts" we treat the relationship between Literature and Cinema, as well as the definition of narrative genres associated with the theme of the supernatural.

In the chapter entitled "Representation of the Vampire: from Antiquity to the XVIIIth Century" we present the characteristics of vampires legendary ancestors, physically monstrous, bloodthirsty, and even cannibals.

In the chapter entitled "The Modern Vampire: the Seduction of Evil", we find three subparagraphs: "a) Nineteenth Century Representations of the Vampire in Western Literature (Some Significant Examples Previous to *Dracula*)", "b) The Case of Bram Stoker's *Dracula* (1897)" and "c) Contemporary Meanings of Francis Ford Coppola' Film entitled *Bram Stoker's Dracula* (1992)". In the XIXth century, the vampire characteristics remained legendary, emerging with new aspects and seductively form. After Polidori, Bram Stoker created Count Dracula, the most famous vampire in history. In the XXth century, this novel originated important films of filmmakers such as F. W. Murnau, T. Browning and F.F. Coppola.

The chapter entitled "The Contemporary Vampire: Monster or Victim?" is divided into two sub-points: "a) The Case of the *Interview with the Vampire* by Anne Rice (1976) and its Film Adaptation by Neil Jordan (1994)" and "b) XXth and XXIst Centuries: Other Milestones of the Vampire Myth in Western Literature and Film". In it is alluded to the contemporary, where vampires emerge as seductive beings or distressed by the refusal of their monstrous nature.

Keywords: Literature, Cinema, Supernatural Fiction, Metamorphosis and Vampire.

Índice

Introdução.....	1
Capítulo I	
Questões teórico-metodológicas e definição de conceitos-chave.....	4
Capítulo II	
Representações do vampiro: da Antiguidade ao século XVIII.....	18
Capítulo III	
O vampiro moderno: a sedução do mal.....	30
a) Representações oitocentistas do vampiro na literatura ocidental (alguns exemplos significativos anteriores ao <i>Drácula</i>).....	30
b) O caso de <i>Drácula</i> de Bram Stoker (1897).....	54
c) Sentidos contemporâneos da obra cinematográfica de Francis Ford Coppola intitulada <i>O Drácula de Bram Stoker</i> (1992).....	74
Capítulo IV	
O vampiro contemporâneo: monstro ou vítima?.....	86
a) O caso de <i>Entrevista com o Vampiro</i> de Anne Rice (1976) e a sua adaptação cinematográfica por Neil Jordan (1994).....	89
b) Séculos XX-XXI: outros marcos importantes do mito vampírico na literatura e no cinema ocidentais.....	110
Conclusões finais.....	123
Bibliografia geral.....	135
Índice Onomástico.....	142

Introdução

De entre os diversos temas e motivos do âmbito do sobrenatural enumerados por Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica*¹, escolhemos tratar a temática do vampiro na literatura e no cinema. Assim, neste estudo intitulado *Representações do vampiro: de Drácula de Bram Stoker a Entrevista com o Vampiro de Anne Rice*, o objetivo é mostrar como, ao longo do tempo e, nomeadamente, através da leitura aprofundada destas duas obras literárias (além de outras referidas), se verifica a evolução da figura do vampiro, desde a Antiguidade até ao século XXI, quer em termos da sua apresentação física, quer em termos psicológicos; pretendemos também demonstrar o impacto que esta figura teve e ainda continua a ter na mentalidade ocidental.

Para cumprirmos esta finalidade, propomo-nos estudar aqui algumas narrativas literárias e obras cinematográficas que tanto marcaram quer o público, quer o panorama literário e cinematográfico, no que respeita à temática do vampirismo.

Optámos por dividir esta dissertação em quatro grandes capítulos, para além da Introdução, Conclusão e Bibliografia final.

No primeiro, intitulado “Questões teórico-metodológicas e definição de conceitos-chave”, enunciamos aspetos de natureza teórica e metodológica, quer ao nível da literatura e do cinema, quer ao nível do “maravilhoso”, do “fantástico” e outros géneros narrativos afins, bem como à temática da metamorfose do vampiro. No que respeita às questões da literatura e do cinema, referimo-nos aí a aspetos que nos auxiliaram no campo da literatura comparada, nomeadamente para a análise dos textos literários e fílmicos estudados e referidos, como é o caso de Vítor Manuel de Aguiar e Silva² (literatura e literatura comparada), Carlos Reis³ (literatura), Marcel Martin⁴ (cinema), Jacques Aumont e Michel Marie⁵ (cinema), entre outros. Quanto à definição de “maravilhoso”, “fantástico” e géneros afins, abordamos os contributos teóricos de Louis Vax (Vax: 1972), Tzvetan Todorov (Todorov: 1977), Filipe Furtado (Furtado: 1980), Umberto Eco (Eco: 1991), Robert Muchembled (Muchembled: 2003), entre outros autores.

¹ Tzvetan Todorov enumerou uma série de temas que podem ser tratados nas narrativas associadas ao sobrenatural, os quais iremos referir também no “Capítulo I – Questões teórico-metodológicas e definições de conceitos-chave”, do nosso trabalho de investigação (Todorov, 1977: 83-95).

² Cf. Aguiar e Silva (1990) e (2006).

³ Cf. Reis (1995).

⁴ Cf. Martin (2005).

⁵ Cf. Aumont e Marie (2004).

No segundo capítulo, intitulado “Representação do vampiro: da Antiguidade ao século XVIII”, sintetizamos as principais lendas referentes à figura do vampiro, desde a Antiguidade até ao final do século XVIII. Aqui, verificamos também o impacto desta criatura sobrenatural nas populações, bem como a sua evolução ao longo dos séculos. Para além disso, abordamos a existência de alguns relatos e textos literários elaborados em torno deste ser morto-vivo, servindo-nos dos contributos de: Augustin Calmet (Calmet: 2005), com o seu relato intitulado *Arnold Paul (Arnaldo, o Vampiro, 1751)*; Johann Wolfgang von Goethe (Goethe: 2005), com o seu texto denominado *Die Braut von Korinth (A Noiva de Corinto, 1797)*; Michael White (White: 1998); Édouard Brasey (Brasey: 2002 e 2010); Sally Regan (Regan: 2010); entre outros, que referiremos em momento oportuno.

Já no capítulo número três, intitulado “O vampiro moderno: a sedução do mal”, estudamos mais aprofundadamente dois contos, um romance e a sua adaptação cinematográfica. Referimo-nos aos contos *The Vampyre (O Vampiro, 1819)*, de John William Polidori, e *Os Canibais (1866)*, de Álvaro do Carvalho. Quanto ao romance, trata-se de *Dracula (Drácula, 1897)*, de Bram Stoker, que comparamos com a sua adaptação cinematográfica, realizada por Francis Ford Coppola, *Bram Stoker’s Dracula (Drácula de Bram Stoker, 1992)*. Porém, para além do estudo destas obras, são aqui também abordadas outras narrativas de diferentes autores que nos ajudam a perceber melhor a evolução da representação do vampiro na literatura e no cinema, desde uma figuração mais tradicional e clássica até uma visão mais moderna e romântica, de acordo com a modificação das mentalidades e dos códigos estéticos. Por este motivo, todas as obras são apresentadas por ordem cronológica da sua publicação (o que também vai suceder no quarto capítulo).

No quarto e último capítulo, intitulado “O vampiro contemporâneo: monstro ou vítima?”, todo ele dedicado quer à literatura, quer ao cinema dos séculos XX e XXI, pretendemos demonstrar a evolução contemporânea da figura do vampiro através do olhar dos autores tanto literários como cinematográficos, numa época em que já se nota bem a transformação dos gostos e das crenças do público e em que se verifica igualmente a exploração da figura do vampiro por parte dos *mass media*. À semelhança do capítulo anterior, são ainda analisados um romance e a sua adaptação cinematográfica, obras do século XX: referimo-nos ao romance de Anne Rice, intitulado *Interview with a Vampire (Entrevista com o Vampiro, 1976)*, e à sua adaptação cinematográfica realizada por Neil Jordan, com o título *Interview with the Vampire, The Vampire Chronicles (Entrevista com o Vampiro, As Crónicas dos Vampiros, 1994)*. Já do século XXI, estudamos os contos *Uma Noite em Luddenden (2009)* de Hélia Correia e *Como Tocar Violino (2009)* de Susana Caldeira Cabaço.

Contudo, é de assinalar que outras obras literárias e cinematográficas, quer do século XX quer do século XXI, são também referidas neste capítulo, por nos ajudarem a perceber melhor a visão contemporânea da figura do vampiro na literatura e no cinema ocidentais.

Ao longo do nosso trabalho de investigação, verificamos que o vampiro começou por ser uma figura lendária, cujas origens remontam à Antiguidade, retratado como monstro canibal e sugador de sangue, que vagueia durante a noite. Esta imagem passou para a literatura e até para o cinema. Contudo, a partir do século XIX, o vampiro sofre uma alteração, por via da literatura romântica, em que passa a ser capaz de exibir uma figura sociável e sedutora. Num primeiro momento, esse poder serve-lhe de camuflagem para melhor enganar as suas vítimas. Porém, desde o final do século XX até aos nossos dias, passam a existir figuras vampíricas apresentadas como vítimas involuntárias de tal transformação e que preservam alguma humanidade, tentando resistir aos impulsos da sede de sangue como forma de poderem coexistir com os humanos. Naturalmente que as diferentes figurações do vampiro refletem simbolicamente os medos e os desejos ocultos da alma humana, os quais se adaptam aos códigos mortais, sociais, religiosos e até científicos de cada época e de cada cultura.

Capítulo I

Questões teórico-metodológicas e definição de conceitos-chave

Neste capítulo, apresentamos, em primeiro lugar, as questões de natureza teórica e metodológica acerca das relações entretidas pelos Estudos Literários e Estudos Fílmicos pertinentes para a análise interpretativa do nosso *corpus*. Em seguida, sintetizaremos as principais características dos conceitos-chave que nos guiarão neste estudo, a saber: a definição dos diferentes géneros narrativos que tratam questões da ordem do sobrenatural e/ou fantasia, a partir da teorização de Todorov – “fantástico”, “maravilhoso”, “estranho”, “ficção-científica” –; mas também o “realismo mágico”. Dentro das temáticas do sobrenatural, abordaremos a questão da metamorfose associada ao motivo do vampiro.

Inserido no âmbito dos Estudos Literários Comparados, nomeadamente na inter-relação da literatura com o cinema, o nosso estudo centra-se na metamorfose vampírica, recorrendo a um *corpus* constituído tanto por contos e romances, como por obras cinematográficas. Neste *corpus*, daremos especial atenção ao romance oitocentista intitulado *Dracula* (*Drácula*, 1897), da autoria de Bram Stoker, e à sua adaptação ao cinema pelo realizador Francis Ford Coppola, filme este significativamente denominado *Bram Stoker's Dracula* (*Drácula de Bram Stoker*, 1992), como forma de homenagem ao autor literário. Por sua vez, no âmbito do *corpus* do século XX, analisaremos mais aprofundadamente o romance de Anne Rice, *Interview with a Vampire* (*Entrevista com o Vampiro*, 1976), assim como a sua adaptação ao cinema pelo realizador Neil Jordan, com o título *Interview with the Vampire, The Vampire Chronicles* (*Entrevista com o Vampiro, As Crónicas dos Vampiros*, 1994).

Em primeiro lugar, refira-se o importante contributo teórico de Vítor Manuel de Aguiar e Silva acerca do estudo da narrativa e do romance⁶, essencial para o nosso tratamento das obras de Bram Stoker, Anne Rice e restante *corpus* literário. De entre as características romanescas enunciadas por Aguiar e Silva, destacam-se, para o nosso propósito, as que dizem respeito ao romance negro ou de terror⁷. Segundo este teórico,

“o chamado *romance negro* ou de *terror*, repleto de cenas tétricas e melodramáticas, com um impressionante instrumental de subterrâneos, esconderijos misteriosos,

⁶ Cf. Aguiar e Silva (2006: 671-786).

⁷ Vítor Manuel de Aguiar e Silva apresenta diversos tipos de romance, como sejam o romance sentimental, o romance de cavalaria, o romance picaresco, o romance pastoril, o romance barroco, o romance de folhetins, o *nouveau roman*, o romance existencialista e o romance neo-realista, para além do tipo que aqui nos interessa, o do romance negro ou de terror (Aguiar e Silva, 2006: 671-684).

punhais, venenos, etc., povoado de personagens diabolicamente perversas ou angelicamente cândidas, que obteve uma grande voga nos finais do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX, constitui uma das formas romanescas mais apreciadas por semelhante público [...]” (Aguiar e Silva, 2006: 682; itálicos presentes no texto).

Por outro lado, relativamente à classificação das personagens, Aguiar e Silva⁸ catalogou-as em duas vertentes, correspondendo uma à personagem protagonista ou herói e a outra às personagens secundárias, subdivididas em deuteragonistas (as personagens secundárias mais relevantes na história) e comparsas (que correspondem a personagens episódicas). Contudo, não nos podemos esquecer da personagem antagonista, que funciona como contraponto à do herói, relativamente à qual apresentaremos exemplos comprovativos mais adiante no nosso estudo, sobretudo aquando da análise da obra literária de Bram Stoker, onde vamos encontrar a personagem protagonista (que, neste caso, se apresenta também como antagonista), o grupo de personagens secundárias deuteragonistas (grupo das personagens perseguidoras da personagem protagonista-antagonista) e também personagens comparsas.

Apontemos, ainda, os aspetos do romance fechado (que corresponde a uma narrativa na qual se conhece o desfecho de todas as personagens no final) e do romance aberto, no qual “[...] não existe uma diegese com princípio, meio e fim bem definidos: os episódios sucedem-se, interpenetram-se ou condicionam-se mutuamente, mas não fazem parte de uma acção única e englobante [...]” (Aguiar e Silva, 2006: 728). Trata-se de um aspeto que se evidencia em alguns textos que aqui estudamos, como por exemplo, o romance de Anne Rice, no qual se verifica que não se conhece o desfecho de todas as personagens, como comprovaremos mais adiante.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva expõe outros aspetos relacionados com as características da narrativa literária, como o retrato das personagens, o tempo, as descrições e o narrador, o que nos serviu de guia no nosso trabalho analítico e interpretativo.

No respeitante à relação dos Estudos Literários com os Estudos Fílmicos, bem como às questões referentes à própria análise cinematográfica, também elas mereceram aqui a nossa atenção, uma vez que, em termos teóricos, são cruciais para o nosso estudo da temática do vampiro, quer na literatura, quer no cinema; e são-no igualmente na comparação entre as obras literárias e as suas respetivas adaptações cinematográficas, dado que se trata aqui de um trabalho do âmbito dos Estudos Comparados.

⁸ Cf. Aguiar e Silva (2006: 699-703).

Como é bem sabido, o campo dos Estudos Comparados tem apresentado, ao longo dos tempos, perspectivas diversas de comparação entre objetos artísticos similares ou provenientes de campos artísticos diferentes. É o caso da comparação entre obras literárias pertencentes à mesma língua ou a duas (ou mais) línguas distintas. Mas também o caso do diálogo inter-artes: relações entre literatura e pintura, literatura e música, literatura e cinema, aquela que nos vai ocupar durante todo o nosso estudo.

Deste modo, no que respeita às questões de comparação entre literatura e cinema, desde o surgimento da Sétima Arte, foram várias as obras literárias que os cineastas decidiram adaptar ao grande ecrã. Tal facto despoleta uma reflexão sobre a natureza e as características de uma linguagem própria do cinema. Esta questão foi por nós estudada a partir da obra de Marcel Martin⁹, entre outros autores referidos por Maria Lúcia Ramos¹⁰. Segundo Thais Diniz¹¹, por sua vez, o estudo comparado entre obras literárias e as suas adaptações cinematográficas tem como objetivo a análise, nestes dois tipos de obras, dos seguintes elementos narrativos: a estrutura, o ponto de vista, a personagem, o sentido figurativo, o tempo e o relato do pensamento interior.

Quanto à questão da comparação entre a literatura e o cinema no âmbito temático do “fantástico” e outros géneros afins, que é o que mais nos interessa para o decorrer do nosso estudo, verificamos que tanto a primeira como o segundo são férteis em exemplos significativos no que respeita aos assuntos de índole sobrenatural. No caso da literatura, os textos que abordam as temáticas sobrenaturais narram e descrevem por palavras (“contam”) os acontecimentos de ordem alegadamente meta-empírica de modo a conduzir o leitor, no seu ato de interpretação, a construir uma imagem visual na sua imaginação acerca daquilo que as palavras do texto lhe possam sugerir. Cada leitor, embora tendo liberdade interpretativa, deverá respeitar o pacto de ficcionalidade que a narrativa lhe propõe, aceitando a existência ou não de entidades sobrenaturais interagindo com o seu mundo empírico. O cinema produz um objeto artístico que “mostra” aquilo de que fala; assim, o espetador está muito mais condicionado, à partida, à perspectiva acerca dos acontecimentos e figuras alegadamente da ordem do sobrenatural apresentada pelo(s) argumentista(s) e realizador(es) do filme, sobretudo quando se utilizam os “efeitos especiais” adequados a um tal convencimento, nomeadamente na produção cinematográfica dos estúdios de Hollywood. Os efeitos especiais

⁹ Nas suas teorias, o autor Marcel Martin defendeu que o cinema, a pouco e pouco, se foi tornando uma linguagem, afirmando, igualmente que esta arte detém uma linguagem que funciona através da reprodução fotográfica da realidade (cf. Martin, 2005: 22-24).

¹⁰ Maria Lúcia Ramos, no seu estudo, refere que foram alguns os autores que defenderam o cinema como uma linguagem, enumerando como exemplos Gilles Deleuze e Edgar Morin (cf. Ramos, 2004: 19-21).

¹¹ Cf. Diniz (1997: 92-93).

auxiliam não só na caracterização das figuras e acontecimentos sobrenaturais, como também permitem recriar os poderes dessas figuras, como evidenciaremos mais adiante na análise do filme de Francis Ford Coppola (1992), na qual são apresentadas, com a ajuda dos efeitos especiais, algumas das metamorfoses da personagem do conde Drácula apontadas na obra literária original de Bram Stoker (1897).

Na nossa análise dos objetos cinematográficos que aqui apresentaremos, sobretudo no que respeita às adaptações cinematográficas das obras literárias de Bram Stoker (1897) por Francis Ford Coppola (1992) e de Anne Rice (1976) por Neil Jordan (1994), dos diversos aspetos técnicos existentes para análise fílmica, e devido à natureza deste estudo que se centra muito sobre a temática da metamorfose vampírica e nas características destas figuras na tela cinematográfica, escolhemos e focámo-nos mais atentamente nas seguintes questões de construção cinematográfica: a temática e conteúdo do filme¹²; a iluminação; a cor; os figurinos; os cenários; o tempo, o qual vai ser bastante importante na obra cinematográfica de Neil Jordan, tal como já o era na obra literária de Anne Rice devido ao facto de ambas terem uma grande extensão temporal, como evidenciaremos neste estudo; e, ainda, os diálogos e os “monólogos interiores”, o que nos interessa especialmente na análise da adaptação cinematográfica de Francis Ford Coppola, onde surgem os “monólogos interiores” das personagens (*voz off*, a qual é chamada de *voz fora de campo*, segundo Marcel Martin¹³), como mais adiante verificaremos no decorrer deste estudo.

Depois destas breves referências às questões teóricas e metodológicas que contribuíram para a análise quer do nosso *corpus* de textos literários, quer das obras cinematográficas, passemos então às questões da temática do sobrenatural, também elas essenciais.

Vários foram os teóricos¹⁴ que, ao longo dos tempos, refletiram acerca do tratamento do sobrenatural na literatura e nas outras artes, temática comum a diferentes géneros

¹² Ponto de análise apontado por Jacques Aumont e Michel Marie, no seu livro *A Análise do Filme*, os quais ligam a questão da temática à área da crítica literária e cinematográfica, apontando alguns autores que elaboraram trabalhos nesta área da crítica temática (datados dos anos 60), como é o caso de Jean Starobinski, Jean Rousset, Georges Poulet e Jean-Pierre Richard (cf. Aumont e Marie, 2004: 85).

¹³ Segundo Marcel Martin, a *voz fora de campo*, desempenha uma função importante no cinema, tendo como principal função dar a ouvir ao espetador o “monólogo interior” de uma personagem que esteja no ecrã, sem que esta esteja propriamente a falar (cf. Martin, 2005: 231).

¹⁴ Tzvetan Todorov (1977), Maria Leonor Machado de Sousa (1997), Filipe Furtado (1980) e Louis Vax (1972), entre muitos outros.

narrativos: “maravilhoso”, “fantástico”, “estranho”, “ficção-científica¹⁵” e o “realismo mágico”.

O “maravilhoso”, cronologicamente, é o mais antigo de todos, recuando aos primórdios das civilizações. Caracteriza-se por apresentar universos e espaços de ordem “extra-ordinária”. Verifica-se que o leitor de textos maravilhosos, à partida, aceita estar perante acontecimentos e elementos de ordem sobrenatural, logo, impossíveis de acontecer no nosso mundo real, não sendo necessário averiguá-los ou questioná-los. No maravilhoso, não existe ambiguidade estrutural quanto às hipóteses interpretativas e também não há hesitação, quer por parte do emissor, quer por parte do recetor, como refere Todorov (1977). Segundo este autor, o fantástico é um género narrativo que lida com acontecimentos do foro do sobrenatural, assistindo-se, portanto, à introdução de elementos que transcendem a realidade, isto é, de ordem sobrenatural, no mundo empírico, ou seja, no nosso mundo real. Tais acontecimentos e elementos deverão provocar no recetor sentimentos de medo e de angústia, bem como o deverão deixar hesitante entre acreditar ou não nos relatos de acontecimentos sem explicação racional que as personagens dos contos fantásticos experienciam. O fantástico, para atingir tal efeito, terá que atender a um conjunto de imposições que o género exige, desde a teorização de Todorov, revista por Filipe Furtado (1980).

No que respeita às questões da verosimilhança, essencial nas narrativas fantásticas, é necessário dizer que, conforme Ana Alexandra Seabra de Carvalho defende, “[...] o fantástico recusa, igualmente, a inverosimilhança do maravilhoso e a verosimilhança aristotélica do Classicismo ou do Realismo. [...]” (Carvalho, 2011: 71). E isto porque a primeira permite a aceitação tranquila da existência do sobrenatural e a segunda rejeita completamente tal hipótese. De acordo com Todorov, no primeiro caso, encontramos-nos no género “maravilhoso” e, no segundo, caímos no “estranho”, onde os fenómenos bizarros acabam por ter uma explicação racional. O “fantástico” todoroviano alimenta-se da ambiguidade de ter um pé em cada um dos universos, o do sobrenatural e o do real. Daí a angústia e o medo que provoca tanto na personagem como no recetor.

No entanto, existem ainda outras condições essenciais para que o discurso da narrativa fantástica consiga atingir os seus objetivos, junto do recetor.

Em primeiro lugar, é preciso considerar a questão dos espaços onde decorrem os fenómenos alegadamente sobrenaturais, espaços esses que deverão possuir particularidades

¹⁵ No caso da ficção-científica”, os elementos “extraordinários” passam a estar mais associados à evolução da ciência e tecnologia humanas e menos ao sobrenatural tradicional, ou seja, trata-se da exploração imaginária da tecnologia, mas que se abre também à ameaça de seres extraterrestres, muitas vezes conotados com o mal, como se de criaturas demoníacas se tratassem.

específicas, devendo encontrar-se de acordo com os acontecimentos da história fantástica. Para este efeito, é necessário que existam locais que enfatizam o mundo real onde vão surgir os acontecimentos da ordem do sobrenatural, isto é, o espaço tem de ser plausível no mundo empírico do recetor, e aqui apontemos como exemplo a descrição de paisagens exteriores. Porém, deveremos ter também em atenção os espaços híbridos abordados por Filipe Furtado¹⁶, os quais, se caracterizam geralmente por serem locais sombrios e fechados, cheios de mistério, que enfatizam os acontecimentos ou seres supostamente sobrenaturais. Segundo Filipe Furtado,

“[...] a diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, as construções labirínticas. De facto, a casa tem constituído quase sempre o cenário de eleição para o surgimento da fenomenologia insólita, por mais diversas que sejam as suas características. O castelo medieval quase reduzido a ruínas, imprescindível à maioria das novelas góticas, foi frequentemente retomado em narrativas dos séculos XIX e XX. [...]” (Furtado, 1980: 121).

Contudo, e tal como Filipe Furtado¹⁷ defende, poder-se-á utilizar, nas histórias fantásticas, diversos espaços conotados com o hibridismo, dos quais podemos apontar, também, para além dos já acima referidos, espaços como túmulos, criptas e caves, e locais que se associam aos cemitérios. Estes lugares aqui evidenciados são essenciais para a construção de obras do tipo das que constituem o nosso *corpus*, pois as suas personagens alegadamente sobrenaturais seriam mortos-vivos, primeiramente enterrados segundo o rito cristão, mas que parecem deter o poder de sair da sua sepultura à noite, devendo, contudo, a ela regressar durante o dia. Isso mesmo verificaremos mais adiante com a personagem do vampiro de Stoker, que é representado, inicialmente, como o habitante de um castelo medieval em ruínas e demonstrando uma preferência por locais fechados e interiores, sobretudo de dia, devido, obviamente, à sua condição. Não nos podemos olvidar de que será nestes espaços conotados como híbridos que surgirão tanto os fenómenos como as figuras supostamente sobrenaturais.

Em segundo lugar, é de salientar, similarmente, o importante papel quer das personagens, quer do narrador. No que respeita às personagens, estas são bastante marcantes neste género literário, uma vez que são elas que vivenciam os acontecimentos aparentemente

¹⁶ Cf. Furtado (1980: 119-130).

¹⁷ Cf. Furtado (1980: 123).

sobrenaturais, que o narrador do texto vai depois tentar transmitir ao destinatário da narrativa, deixando-o, contudo, numa embaraçosa situação de ambiguidade. O protagonista pode assumir aspetos diferenciados, segundo Filipe Furtado:

“Por um lado, o protagonista pode revestir a forma do *Monstro*, a entidade, materializada ou não, que veicula qualquer manifestação da fenomenologia meta-empírica. Por outro, pode ser o homem normal transformado em objecto e, sobretudo, em *Vítima* dessa manifestação, confrontado com acontecimentos que não compreende e nunca pretendeu provocar [...]. O estatuto de protagonista pode ainda ser conferido à personagem que, melhor do que as restantes, conhece e combate a abominação até ao fim: o já referido *Exterminador* de seres alheios à natureza [...].” (Furtado, 1980: 88, itálicos presentes no texto).

Conforme se pode perceber desta citação de Filipe Furtado, a figura do protagonista pode alegadamente assumir as posturas tanto de monstro, como de vítima ou ainda a de exterminador. Quanto ao monstro, este caracteriza-se por ser a criatura supostamente sobrenatural que surge no mundo empírico, sendo que, geralmente, tem a aparência física de um monstro; porém, pode também surgir de um modo elegante e sedutor, como acontece, por exemplo, com a figura do vampiro, que, nas primeiras lendas, tem uma aparência de monstro e que, a partir do século XVIII, começa a ser representado como detentor de uma máscara sedutora, como mais tarde abordaremos neste estudo. No que toca à vítima, esta é aquela personagem que se vê diante dos fenómenos aparentemente surreais, podendo, por vezes, ser atacada, o que acontece com as vítimas do vampiro, por exemplo, as quais não só assistem como também são atacadas com o seu beijo mortal. E, por fim, temos a personagem do exterminador que, normalmente, é aquele que é o caçador da figura do alegado monstro.

Por sua vez, atentemos também na figura do narrador¹⁸ nos textos fantásticos, pois este, tal como a personagem, possibilita, igualmente, através dos seus relatos e descrições na narrativa, a identificação do leitor do texto com as personagens e os acontecimentos supostamente sobrenaturais que surgem no mundo real. Um reparo a fazer, relativamente ao narrador, reside no facto de este poder coincidir com uma das personagens presentes nas

¹⁸ Cf. Furtado (1980: 109-115): no seu estudo, Filipe Furtado elabora um pequeno reparo acerca da figura do narrador na construção dos textos fantásticos, onde aborda a questão do narrador-personagem, afirmando que o sujeito da enunciação pode coincidir com alguma figura que tenha um certo relevo na ação; do narrador-ator que pode coincidir ou não com o protagonista ou com um comparsa; do narrador enquanto protagonista, que assiste aos fenómenos insólitos; do narrador-testemunha, o qual se apresenta mais lúcido nos seus relatos; e da figura do cético, que pode-se ligar a uma figura secundária ou à personagem do Oponente-Exterminador.

histórias, identificando-se ou não com a personagem principal ou outras, sendo que as histórias podem ter um narrador não participante que esteja situado fora da narrativa, ou podem, ainda, ter um narrador participante que, neste último caso, pode tratar-se de uma personagem da própria história a fazer o relato do que lhe aconteceu.

Quanto à questão do esclarecimento dos acontecimentos supostamente sobrenaturais por meio de explicações racionais, ela pode tornar-se um obstáculo para a realização dos objetivos do gênero fantástico. Como vimos anteriormente, no gênero fantástico, os acontecimentos e elementos alegadamente sobrenaturais devem permanecer inexplicáveis, de modo a que o leitor fique numa constante hesitação interpretativa até ao final da narrativa. Todavia, são fundamentais as tentativas de justificação com base na ordem racional. Tzvetan Todorov¹⁹ insiste neste ponto, enumerando alguns tipos de explicações racionais que, ao surgirem na narrativa, como é o caso da loucura, do acaso e das coincidências, da influência das drogas, da ilusão de sentidos, do sonho, das fraudes e truques, etc., podem fazer o texto fantástico pender para o gênero “estranho”. Contudo, sem a emergência de uma tentativa de hipótese justificativa racional, perde-se a ambiguidade do fantástico, caindo no “maravilhoso”. O fantástico deve, então, deixar o leitor entre as duas soluções, isto é, na corda bamba.

Com efeito, o gênero “estranho” é semelhante ao gênero que temos vindo a descrever, uma vez que, segundo Todorov, também engloba, na sua estrutura narrativa, acontecimentos e elementos supostamente sobrenaturais. Porém, o estranho acaba por se distinguir do fantástico, na medida em que todos os fenómenos de aparência sobrenatural, por mais inquietantes que sejam, têm sempre uma justificação racional. Verifica-se, portanto, que as ocorrências extraordinárias, após serem esclarecidas, no final da intriga, passam a tornar-se eventos estranhos, mas possíveis e compreensíveis à luz das leis naturais que regem o nosso mundo real.

Temos, em seguida, o caso da “ficção-científica”, que, tal como afirma Carlos Reis²⁰, é um gênero cujos textos e assuntos abordados se projetam para o futuro, abrangendo, sobretudo, temas relacionados com a evolução da ciência e a questão do indivíduo novo que possa surgir no nosso mundo para substituir o ser humano, tema este que Guy de Maupassant vai explorar no conto *O Horla*, como veremos mais adiante, e, conseqüentemente, com o tema das invasões alienígenas. Verifica-se, então, que, acerca dos temas deste gênero narrativo “os melhores textos de ficção científica se organizam de maneira análoga. Os dados iniciais são

¹⁹ Cf. Todorov (1977: 44-45).

²⁰ Cf. Reis (1997: 560-566).

sobrenaturais: os robots, os seres extraterrestres, o quadro interplanetário. [...]” (Todorov, 1977: 154), podendo-se acrescentar aqui também o tema do fim do mundo²¹, na versão da destruição pela tecnologia humana. Por isso, devido ao futurismo que determina os assuntos da ficção-científica, é de notar que este é um género que vai ser bastante explorado ao nível das artes, principalmente nos séculos XX e XXI, sobretudo na arte cinematográfica, embora também na literatura. Ou seja, a ficção-científica não é um género que tenha elementos de origem mágica, mas sim fruto do intelecto humano, da ciência, embora, num primeiro momento, no século XIX, isso possa ter tido uma interpretação diabólica, logo, sobrenatural.

Para terminar, há que apontar ainda o género do “realismo mágico”, que surge por volta do ano de 1930²². Acerca deste último, é importante evidenciar aqui o contributo de Paulo Serra, que define este género como uma narrativa que tem bases realistas e na qual, alegadamente, surgem intervenções do maravilhoso; os acontecimentos supostamente sobrenaturais não têm como objetivo surpreender o leitor, aceitando-os, este último, de uma forma natural, como fazendo parte da realidade²³. Importa referir que o “realismo mágico” se assemelha ao género “maravilhoso” na sua caracterização; porém, existe uma diferença significativa que diz respeito ao facto de, no “maravilhoso”, os universos e espaços serem de ordem “extra-ordinária” e não real.

Quanto à questão da temática sobrenatural, existe uma vasta lista de temas e motivos, dos quais podemos recordar os fantasmas, as almas do outro mundo, os seres invisíveis, o diabo e as figuras a ele associadas e aquelas que com ele estabelecem pactos, as confusões ou perturbações da personalidade, a feitiçaria, toda a panóplia das metamorfoses (como o vampiro; os objetos inanimados ou, então, partes separadas do corpo, que, de modo estranho, ganham vida e independência; o lobisomem; as metamorfoses genéticas, psicológicas e de género), entre muitos outros temas e motivos.

Tzvetan Todorov²⁴ foi um dos teóricos que estabeleceu uma tipologia desta temática, dividindo-a em dois grandes grupos, por ele denominados *Temas do Eu* e *Temas do Tu*. No que respeita aos *Temas do Eu*, estes ligam-se, sobretudo, à relação que é mantida entre o sujeito e o mundo, abordando assuntos como a droga, o misticismo, os mundos da infância e as psicoses. Por sua vez, os *Temas do Tu* estão ligados às questões da sexualidade e dos desejos alojados no inconsciente humano. No fundo, estes dois grupos de temas relacionam-se

²¹ Tema do fim do mundo: tem de se ter em consideração que este esteve primeiro ligado ao maravilhoso religioso.

²² Cf. Serra (2008: 15).

²³ Cf. Serra (2008: 7).

²⁴ Cf. Todorov (1977: 97-126).

um com o outro, na medida em que estão associados às questões da psicologia e do inconsciente, sobretudo no que diz respeito ao caso das psicoses, nos *Temas do Eu*, e dos assuntos relacionados com o inconsciente humano dos *Temas do Tu*.

Atentemos, agora, na questão das “metamorfoses”, que correspondem às mudanças e transformações que podem ocorrer nos corpos. No nosso mundo, podemos encontrar dois tipos de metamorfoses: em primeiro lugar, temos um tipo de metamorfose que se realiza por processos reais e naturais, onde podemos incluir a transformação das borboletas, sendo que estas evoluem de simples crisálidas para elegantes borboletas, após um período de incubação num casulo. E temos, depois, um outro tipo de metamorfose, em que se verificam mudanças a um nível supostamente sobrenatural, sendo, portanto, impossíveis de acontecer e imaginárias, podendo-se evocar o exemplo do tema da licantria, no qual se dá a transformação de um ser humano em lobo ou em qualquer outro animal: “[...] bruxos e bruxas são considerados capazes de se metamorfosearem em lobos, panteras, gatos, porcos e outros animais reputados cruéis, diabólicos ou viciosos. Pode dar-se o nome geral de licantria a estas metamorfoses. [...]” (Vax, 1972: 33-34).

Os exemplos referidos, e muitos outros, influenciaram inúmeros artistas ao longo de vários séculos, desde escritores a cineastas. Na Antiguidade, para além das epopeias homéricas, o poeta romano Públio Ovídio Nasão (43 a.C. – cerca de 17/18 d.C.) é um dos autores mais significativos quanto a esta questão com as suas *Metamorfoses* (8 d.C.). Nesta extensa obra, o poeta, para além de se dedicar aos pontos atrás referidos, debruça-se também sobre as histórias mitológicas greco-latinas. As metamorfoses abordadas e descritas por Ovídio podem ocorrer nas personagens como uma forma de castigo e vingança, por elaboração de uma prece aos deuses, como é caso da deusa Juno que transformou Antígona em ave, devido ao facto de esta última ousar competir com a deusa²⁵. Assiste-se, portanto, à narração da transformação das personagens em diversas formas, como por exemplo: em árvores, como acontece com as Helíades²⁶; pedras, como sucede à personagem de Licas²⁷; ilhas, como no caso de Perimele²⁸; fontes (água), como se verifica com BÍblis²⁹; em animais, como é o caso de Licaón que se transformou em lobo³⁰; transformação de género (de homem para mulher e de mulher para homem), o que surge com a personagem do deus Júpiter que

²⁵ Cf. Ovídio (2006: 267).

²⁶ Cf. Ovídio (2006: 91).

²⁷ Cf. Ovídio (2008: 75-77).

²⁸ Cf. Ovídio (2008: 47).

²⁹ Cf. Ovídio (2008: 101).

³⁰ Cf. Ovídio (2006: 33-35): talvez o primeiro lobisomem da cultura ocidental e que deu origem ao termo “licantropo”.

assume a forma de Diana para realizar uma conquista³¹, entre outros exemplos. O poeta aborda com mestria diversos tipos de metamorfoses físicas, sendo que este tipo de histórias fazem parte dos mitos greco-latinos, como é o caso do deus Júpiter, que pode assumir a forma daquilo que desejar. Contudo, Ovídio dá-lhes um cunho pessoal e poético.

Quanto à metamorfose que se liga ao mundo dos mortos-vivos, ela corresponde, sobretudo, às figuras do vampiro e do zombie. O zombie é um indivíduo morto-vivo, que, segundo Umberto Eco³², é reanimado com o uso de magia negra, não apresentando qualquer domínio sobre si mesmo e que tem um fundo malévolo. O vampiro, sendo também um morto-vivo, embora com características diferentes, partilha as intenções maléficas do zombie, pois a tradição folclórica cristã considera ambos como filhos do Diabo; o vampiro caracteriza-se, ainda, pela sua alimentação de sangue humano ou animal, essencial para a sua sobrevivência. Para além disso, a figura do vampiro tem despertado diversificados sentimentos, ao longo dos séculos, desde a Antiguidade até aos dias de hoje. Como iremos verificar mais adiante, a partir do capítulo seguinte até ao final do nosso estudo, nos primeiros séculos, a população demonstrava sentir terror por este monstro por ser considerado um dos filhos do demónio, por estar ligado a questões que aterrorizavam as populações de então, como é o caso da propagação de doenças, e devido às características físicas e psicológicas que tinha, sendo descrito como uma criatura aberrante, cruel e que sobrevivia à custa dos vivos. Com o avançar dos séculos, esses medos em relação a este ser morto-vivo foram-se dissipando, uma vez que este começou a ser representado nas lendas e na literatura como um ser sedutor, que podia viver no seio da sociedade, durante a noite, sem levantar suspeitas sobre as suas vítimas. Já no século XX e nos nossos dias, os vampiros passaram a ser representados como símbolo de erotismo e sedução, carregados de sentimentalismo, e, em alguns casos, foram mesmo infantilizados para o público mais novo, como é o caso do Conde de Contar³³ da série *Rua Sésamo*³⁴ (1989-1996). Devido à massificação dos vampiros, bem como a estes últimos fatores apontados, este ser morto-vivo deixou de ter um aspeto aterrorizador, como se verificava nos séculos anteriores para o público de então.

³¹ Cf. Ovídio (2006: 95).

³² Cf. Eco (1991: 417-418).

³³ Conde de Contar: personagem da série *Rua Sésamo*, que, em vez de apresentar uma especial apetência pelo sangue humano, apresentava antes um preferência pelas ciências matemáticas, nomeadamente pelo ato de contar. Mais adiante voltaremos a abordar esta figura, aquando das conclusões finais deste estudo.

³⁴ *Rua Sésamo*: trata-se de uma série de animação portuguesa, baseada na série norte-americana estreada no ano de 1969, *Sesame Street*, sendo caracterizada por ser um programa educativo infantil. Em Portugal, esta série foi transmitida regularmente entre os anos de 1989 e 1996 (ver site Wikipédia [2013], artigo “*Rua Sésamo*”), tendo sido ultimamente repetida na RTP2 ainda em 2012.

Entramos, assim, no campo da figura diabólica e, conseqüentemente, no da cultura religiosa judaico-cristã, uma vez que o Diabo, surgido desde muito cedo no imaginário ocidental, provocou, e ainda hoje continua a causar, terror nas mais variadas populações, nomeadamente na sociedade norte-americana, que, atualmente, continua a temê-lo, como mais adiante evidenciaremos. É precisamente por este motivo que deveremos refletir e descrever algumas das principais características desta personagem, que tantos temores causou aos crentes. A possessão demoníaca, o aparecimento e a propagação de doenças estavam associadas a este opositor de Deus. Um exemplo deste facto é o caso dos vampiros, os quais supostamente eram destruídos após a profanação dos seus túmulos, devido às suspeitas por parte das populações de que estes seres mortos-vivos seriam a causa da propagação de doenças³⁵, como mais à frente abordaremos neste trabalho.

O Diabo é uma figura que, ao longo dos séculos, tem assumido diversos nomes e facetas, albergando inúmeras características. Por isso, foram diversos os pontos de vista que surgiram em torno desta personagem.

Primeiramente, podemos apontar a posição do Concílio de Toledo, que, em 447, decide caracterizá-lo como “um ser grande e negro, cornudo, com unhas em forma de garras, ostentando umas orelhas de burro, olhos brilhantes e dentes rilhantes, sem esquecer um falo poderoso e desenvolvido e o odor de enxofre que exalava em permanência [...]” (Muchembled, 2003: 30).

A Igreja, para além desta forma monstruosa que a iconografia fez chegar até nós, defendia que o Diabo podia também surgir de uma forma disfarçada, preferencialmente de príncipe ou de arcanjo. O Diabo utilizaria este último disfarce, belo e celestial, para seduzir os seres humanos e possuir as suas almas, associando-se, assim, a figura diabólica à questão do pecado, terror das comunidades humanas. Tratava-se também de uma forma de poder e controlo sobre as populações por parte da Igreja³⁶, aliada do poder político.

Contudo, podemos ainda enumerar um outro conjunto de características que configuram esta personagem, as quais deverão aqui ser sumariamente resumidas, como é o caso de ela poder surgir com a aparência de animais ou, então, assumir uma expressão bela ou elegante, bem como o facto de poder apresentar uma fisionomia de cor vermelha com vestes da mesma cor ou, então, verdes. Note-se também que, de acordo com as crenças populares, o Diabo tem preferência por locais solitários e sombrios, assim como pela noite, tal como refere

³⁵ Cf. Regan (2010: 56-57).

³⁶ Cf. Muchembled (2003: 39).

Robert Muchembled³⁷. Verifica-se que, de facto, a cor vermelha é a cor associada ao inferno e também à questão do mal e dos crimes, como mais à frente evidenciaremos na alusão às teorias de Michel Pastoureau³⁸. Estes filhos de Satanás, sobretudo o vampiro, só podem andar pelas ruas durante a noite, correndo o risco de morrer se forem expostos aos raios solares, símbolos da luz divina.

Apesar de, com o Iluminismo, esta figuração do demónio ter começado a ser questionada, originando alguma descrença que culminará no século XX, verificou-se que ela continuava a causar um certo terror em alguns países, sobretudo na América Latina e nos Estados Unidos da América, onde, nos séculos XX e XXI, se produzem inúmeros filmes, bem como narrativas e bandas desenhadas, em torno de temas ligados ao demoníaco. Como afirma Muchembled,

“[...] Satanás e as suas criaturas estão particularmente presentes na mentalidade dos habitantes do Novo Mundo. Basta olharmos para a profusão de histórias que circulam sobre vampiros, lobisomens, animais humanos, bruxos, etc. Todos esses disfarces do inimigo interior se abatem sobre Hollywood e, a partir daí, invadem as narrativas urbanas, os comics e outras bandas desenhadas. [...]” (Muchembled, 2003: 318).

Como podemos verificar nesta citação de Muchembled, a temática diabólica, bem como os seres alegadamente sobrenaturais que a ela se ligam, sempre foram e são bastante explorados no nosso mundo, nomeadamente no campo das artes, uma vez que nos deparamos como uma abundante produção de obras literárias, sobretudo no que diz respeito aos vampiros e lobisomens, bem como a produção de obras cinematográficas de Hollywood, algumas baseadas em obras literárias pré-existentes, como é o caso do romance de Anne Rice (1976) sobre vampiros, o qual foi adaptado ao grande ecrã por Neil Jordan (1994), como mais adiante abordaremos no decorrer do nosso estudo. Contudo, e apesar de o autor apontar aqui a questão dos filmes de Hollywood, não nos podemos esquecer das produções cinematográficas acerca destas temáticas que existiram noutros países, como por exemplo o filme alemão de Friedrich Wilhelm Murnau (1922), também ele acerca do vampiro de Stoker. Tal acontece devido ao facto de esta temática ser de interesse do público, ao mesmo tempo que estes temas

³⁷ Cf. Muchembled (2003: 31).

³⁸ Cf. Pastoureau (1997: 160-163).

e figuras despertam diversos sentimentos nas populações, consoante os períodos da História, sendo de destacar o sentimento de medo ou terror.

Através dos fatores até agora expostos, relacionados com a figura do Diabo, podemos afirmar que não é somente esta personagem que causa temor às mais diversas sociedades mundiais, mas também outras ligadas a ele, como é o caso do lobisomem, do vampiro e das bruxas. Este medo, que se instalou por toda a Europa e pelo resto do mundo, encontra-se refletido, obviamente, nas diversas artes, que são a expressão dos povos. Daqui podemos concluir, por conseguinte, que enquanto a ideia do Diabo, assim como de todos os outros seres sobrenaturais ligados a ele, despoletar os sentimentos de terror e de mistério nas populações, esta figura continuará a ser um filão explorado, sobretudo, pelos *mass media*. Algo de semelhante acontece com a figura do vampiro, até aos nossos dias, especialmente na literatura e no cinema, como veremos ao longo deste estudo.

Capítulo II

Representação do vampiro: da Antiguidade ao século XVIII

Chegamos, assim, ao objeto central da nossa dissertação, o tema do vampirismo e o desenvolvimento que este teve ao longo dos séculos, sendo que, como já anteriormente foi referido, a figura do vampiro foi diferentemente explorada durante as várias épocas, sobretudo pela literatura e pelo cinema, como veremos posteriormente neste estudo.

Em primeiro lugar, teremos de ter em consideração a maneira como estes seres mortos-vivos surgem no imaginário dos povos, bem como as características que lhes são atribuídas e que tanto os marcam nas diversas culturas, primeiro no folclore e, mais tarde, ao nível das artes.

De acordo com as lendas, o surgimento de um vampiro pode acontecer de diversas maneiras, sendo que a mais habitual de todas consiste na metamorfose que se dá através da mordedura do vampiro, ou beijo mortal, que este aplica às suas vítimas, geralmente seres humanos. Após os sucessivos ataques destes seres sanguinários, as vítimas enfraquecem ao longo dos dias até que acabam por falecer, voltando a acordar no mundo dos mortos-vivos já como um desses seres³⁹.

Existem, contudo, outras formas de surgimento dos vampiros de acordo com as várias tradições que se foram desenvolvendo acerca destes seres. Por exemplo, no seio do cristianismo, foram criadas lendas, segundo as quais poder-se-iam igualmente tornar vampiros bebés que nascessem de uniões ilegítimas (de ligações de padres com freiras, por exemplo), bem como os sétimos filhos de uma família: “[...] Se o bebé fosse filho ilegítimo de um filho ilegítimo, o sétimo filho de um sétimo filho, ou nascesse com dentes, muito cabelo ou uma coifa (membrana fetal) sobre a cabeça, estava quase de certeza destinado ao vampirismo após a morte. [...]” (Regan, 2010: 13). Refira-se ainda que os filhos das grávidas que fossem observadas por um destes seres, durante a gestação, correriam também o risco de se tornarem vampiros, bem como as crianças que tivessem morrido sem serem batizadas, tal como afirma Édouard Brasey (Brasey, 2010: 128). Por último, é de evidenciar ainda o facto de as pessoas mortas que se encontrassem em pecado mortal também poderem tornar-se vampiras após a morte. É curioso notar que os exemplos referidos podem aplicar-se igualmente aos chamados “filhos do Diabo”, o que relaciona claramente a figura do vampiro com as criaturas demoníacas no seio da cultura cristã.

³⁹ Cf. Brasey (2010: 23).

Vejamos, então, o conjunto de aspetos que, segundo as tradições folclóricas, caracterizam esta figura sobrenatural, quer aos níveis físico e psicológico, quer ainda ao nível dos seus poderes.

Em primeiro lugar, atentemos nos principais traços que representam os vampiros no que respeita ao nível físico. Consta-se que estes são seres imortais que pertencem ao mundo dos mortos, mas que precisam dos vivos para sobreviverem. Assim, possuem dentes caninos bastante desenvolvidos e afiados para poderem perfurar as veias das suas vítimas, de modo a conseguirem alimentar-se. Não têm reflexo nos espelhos nem sombra, são alérgicos à luz solar, o que faz com que apenas vagueiem durante a noite para capturar as suas presas ou vítimas. Têm olhos de cor vermelha devido ao facto de se alimentarem de sangue, pelos nas mãos, sobrancelhas unidas e apresentam uma cor cadavérica, que só se altera quando bebem sangue das vítimas, o que lhes confere uma cor semelhante à dos humanos e uma temperatura corporal mais elevada. Todavia, o facto de eles apresentarem todas estas características, nomeadamente, uma cor cadavérica, não terem sombras nem reflexo nos espelhos⁴⁰, torna-os mortos-vivos.

Há que dar ênfase, também, à circunstância de que os vampiros, ao assumirem a forma humana, se mostram sob uma máscara invulgarmente bela e sedutora, para melhor se misturarem e enganarem as suas vítimas humanas, como refere José Manuel Pedrosa:

“Ciertamente que el vampiro tiene también una extraordinaria capacidad mimética. Aunque sea un muerto, puede exhibir un aspecto saludablemente humano. A veces, incluso, su apariencia (sobre todo en el caso de las vampiresas) es hermosísima, exuberante, rozagante.” (Pedrosa, 2008: 32).

Quanto às características ao nível psicológico, estes seres mortos-vivos destacam-se, sobretudo, por conseguirem sugar a energia às suas vítimas sem terem propriamente de sugar o seu sangue, bem como o facto de conseguirem hipnotizá-las ou ler as suas mentes, sendo que aqui a hipnotização dos vampiros é uma forte arma para o ataque às suas vítimas, uma vez que conseguem atraí-las através deste expediente.

Relativamente aos poderes destes seres sobrenaturais, eles destacam-se pela sua capacidade de voar, por possuírem uma força sobrenatural, serem bastante velozes, terem os sentidos extraordinariamente apurados e por terem o poder de se metamorfosearem quer em animais, quer em outros aspetos diferenciados. Diz Édouard Brasey a este respeito o seguinte:

⁴⁰ Cf. Regan (2010: 25).

“[...] Assemelha-se a um animal e transforma-se como bem entender num animal, [...] como é o caso do morcego ou do mocho, [...] o lobo ou a raposa, [...] o rato, o lagarto, a mosca ou a aranha. [...] consegue, sempre que o desejar, aumentar ou diminuir de tamanho e até enfiar-se por entre a mais pequena fenda [...] ou desaparecer de algum lugar sem deixar rasto. Ele consegue ainda, à vontade, metamorfosear-se em nuvem, em fumo, em relâmpago, em trovão ou em qualquer outro elemento da Natureza. [...] consegue ainda transformar-se em poeira voadora à luz do luar [...]”. (Brasey, 2010: 24).

Importará aqui elaborar um pequeno reparo ao aspeto da noite e da sua simbologia, uma vez que estes seres mortos-vivos somente saem dos seus locais de descanso após o pôr do Sol.

No que respeita, então, ao caso da noite, sendo sombria, ela pode, por vezes, ser igualmente considerada tenebrosa, segundo Michel Pastoureau⁴¹, que afirma ainda que a noite pode também encontrar-se cheia de perigos e crimes, eventualmente sangrentos. A este tipo de noite o autor dá o nome de *noite vermelha*. Conclui-se, portanto, que a noite, em certa medida, se associa aos ataques das vítimas, por parte dos vampiros.

Uma vez que se trata de seres noturnos e misteriosos, os vampiros são associados a um conjunto de locais que se enquadram perfeitamente na sua maneira de ser e de viver. Destes espaços destacam-se, sobretudo, os castelos antigos e os locais subterrâneos, tais como os cemitérios (onde se encontram os caixões onde os vampiros se escondem e repousam durante o dia), as criptas, as caves, locais religiosos, castelos antigos, etc.

Para além dos traços aqui especificados em torno desta figura sobrenatural, há também que prestar atenção ao modo como o vampiro se insinua, sendo que, aqui, estes seres mortos-vivos têm o hábito de rondar as casas das suas vítimas até conseguirem entrar; contudo, apenas após um convite explícito é que os vampiros ganham a autonomia de poderem comparecer na habitação das suas vítimas sempre que o desejarem.

Deveremos prestar agora uma especial atenção ao modo de alimentação destes seres sobrenaturais, o qual se centra, sobretudo, no sangue de seres humanos, embora as lendas de

⁴¹ Cf. Michel Pastoureau (1997): este autor elaborou algumas teorias acerca da simbologia da noite, nas quais evidencia vários tipos de noite desde a *noite clara* (corresponde a uma noite iluminada pela Lua), à *noite cor-de-rosa* (significa uma noite na qual se dorme bem, com sonhos agradáveis), à *noite vermelha* (associada a crimes, sangue e perigos), entre outras (ver pp. 123-124).

alguns povos⁴² os tivessem visto também como seres canibais, ou seja, como entidades que não só se alimentam do sangue humano como também da sua carne, como veremos mais adiante. Quanto ao vampiro, comprova-se que este apresenta uma especial apetência pelo sangue humano, devido ao facto de lhe transmitir energia e força, ao mesmo tempo que o ajuda a rejuvenescer. Estes seres, tal como aponta Michael White⁴³, podem atacar tanto crianças como homens e mulheres.

Quanto às suas vítimas humanas, aquando do contacto com o poderoso dente do vampiro, estas passam do mundo dos vivos, no qual habitaram até então, para o mundo dos mortos-vivos, segundo afirma Robert Muchembled⁴⁴. Para além disso, à medida que se vão sucedendo os ataques por parte destes seres, as vítimas apresentam uma fraqueza geral que se acentua de dia para dia, acompanhada de uma forte palidez, o que as conduz em pouco tempo à morte e as transforma em vampiros.

Para que seja possível destruir ou prevenir os ataques destes seres bebedores de sangue, é necessário que haja por parte das vítimas e dos caçadores de vampiros um conhecimento prévio dos objetos e das técnicas que existem e que são utilizados para a sua aniquilação. Contudo, há que dizê-lo, a destruição total destes seres é mais eficaz que a prevenção dos seus ataques, embora esta última contenha também uma certa eficácia, na medida em que impede os vampiros de se aproximarem das suas vítimas. Porém, para tal, estas últimas, deverão andar acompanhadas dos utensílios necessários à sua proteção. Exploremos, então, as vias existentes, de acordo com as crenças tradicionais, para o afastamento e eliminação destes seres sobrenaturais.

No que respeita à questão da proteção, são vários os meios e os objetos de que se pode usufruir, os quais passamos a enumerar: os espelhos ou caçarolas que se encontrem bem polidas; os objetos religiosos como a água benta, o crucifixo e as hóstias; o alho e os colares elaborados com a sua flor; o enxofre; e o sal.

Para destruir totalmente um vampiro, por sua vez, é necessário ter em atenção as seguintes formas e objetos: as estacas para perfurar o peito destes seres; os machados ou cutelos com os quais é possível efetuar a sua decapitação; a fogueira onde se deve queimar os seus corpos, sobretudo após uma decapitação; as balas de prata; e, por fim, a luz solar, à qual os vampiros não resistem, levando-os a recolherem-se nos seus espaços subterrâneos.

⁴² É o caso das crenças nos vampiros das primeiras culturas europeias (através das Estriges), dos povos africanos (através da figura dos “Zombies”), da Arábia (com as figuras dos “Ghouls”), da Índia (com os “Pisacha”) (cf. Brasey, 2010: 51; cf. Regan, 2010: 36-37, 38-39 e 41).

⁴³ Cf. White (1998: 175).

⁴⁴ Cf. Muchembled (2003: 294).

Devemos ainda ter em atenção a personagem do “Dhampir” (Dampiro)⁴⁵, ser que é descrito como metade humano e metade vampiro e ele próprio um caçador de vampiros.

Se os meios de proteção referidos, principalmente os de destruição, forem bem elaborados e conseguidos pelas vítimas e, sobretudo, pelos caçadores de vampiros, assiste-se, então, ao afastamento e à destruição completa de um ser imortal, que não mais voltará para atormentar os seus vizinhos humanos. Com efeito, de acordo com as diferentes lendas, as condições acima assinaladas para o afastamento ou aniquilação de um ser morto-vivo são as únicas capazes de acabar com a imortalidade destes seres sanguinários.

As lendas em torno destas figuras surgiram desde a Antiguidade nos mais diversos povos e criaram diferentes tipos de monstros sanguinários e canibais. Tais lendas, preservadas até aos nossos dias, levaram-nos a conhecer e a detetar as alterações da figura do vampiro como a vemos na atualidade.

Os vampiros mais antigos, para além dos aspetos já acima apontados, detinham como principais características o facto de possuírem corpos inchados e em estado de putrefação, com dentes semelhantes aos dentes dos ratos, e por vestirem roupas em desintegração. Quanto à sua alimentação, estes seres tanto podiam alimentar-se do sangue de seres humanos, como do de animais. Apareceram lendas vampíricas um pouco por todo o mundo antigo, da Europa ao Extremo Oriente, África, América (Central e do Sul) e Oceânia. São particularmente célebres os relatos folclóricos e/ou literários de regiões como a Grécia, Itália, Egito, Arábia e Europa Central (Valáquia, Bulgária, Polónia, Rússia).

Desde logo, comecemos por ver a questão da aparência, ou seja, a maneira como os seres mortos-vivos eram descritos nos diferentes mitos criados a nível mundial, sobretudo nas culturas supracitadas, bem como alguns exemplos dos nomes dessas criaturas. Presentemente, podemos apurar que estas criaturas eram descritas como podendo apresentar os seguintes aspetos: surgirem como deuses(as) ou feiticeiros(as), terem dentes de ferro (é o caso de “Asanbosam”, presente nas lendas africanas), possuírem uma metade humana e outra animal ou surgirem totalmente como um animal, aparecerem como defuntos ou com um ar selvagem, como sombras (caso do ser “Obour”, pertencente às lendas da Bulgária), deterem aparências femininas caracterizadas pela beleza e capacidade sedutora, poderem ter aspeto de idosos, surgirem como bebés (caso do ser “Toyol”, pertencente às lendas asiáticas) ou crianças, surgirem como fadas (caso das fadas “Leanan Sidhe” e “Dearg-Due”, pertencentes às lendas da tradição celta), entre outros aspetos. Todavia, há que apontar também a presença de figuras

⁴⁵ Dampiro: esta personagem vai ser bastante explorada, sobretudo no século XXI, quer em séries, quer em obras literárias, como mais adiante iremos concluir neste estudo.

que poderiam surgir com membros duplicados e dois lados, como é o caso de “Durga” ou “Kali” que possui dez braços e um lado luminoso e outro negro, e de seres que habitam a água, como a figura de “Burach Bhaoi” (da tradição celta)⁴⁶.

Quanto à alimentação destes seres, nos mitos, ela poderia ser composta de sangue humano (tanto de adultos como de crianças, incluindo bebês, idosos, familiares e amigos), de sangue de animais, de sangue e de carne simultaneamente (caso das estriges⁴⁷ ou vampiras-feiticeiras que se alimentavam quer do sangue, quer das entranhas das crianças, de “Pisacha”⁴⁸, figura lendária da Índia, que se alimentava da carne dos corpos mortos, e dos “Zombies”, figuras das lendas africanas, que apreciavam tanto sangue como carne), de almas humanas ou da força vital humana (caso dos “Jiangshi”⁴⁹, figuras mitológicas da China, que se alimentavam da força vital dos homens), ou de sangue e leite alternadamente (caso da “Jararaca”⁵⁰ das lendas americanas).

Antes de concluir, chamamos a atenção para os diversos poderes que eram conferidos aos seres sobrenaturais e que se resumem aos seguintes: a capacidade de metamorfose que estes podiam alcançar (quer em animais, quer em outras formas), o facto de tais seres conseguirem separar a parte superior da parte inferior dos seus corpos e ainda o facto de poderem possuir os corpos de pessoas já falecidas.

Para concluir esta parte referente às primeiras lendas que surgiram acerca dos vampiros, não podemos deixar de nos referirmos agora a duas importantes personagens, “Lilith” e os “Ghouls”.

Em primeiro lugar, no respeitante à figura judaica “Lilith”, considerada, em certo sentido, o primeiro vampiro, ela assume como principais características o facto de se encontrar associada quer à questão do sangue, quer à da sexualidade. Para além disso, a sua alimentação consiste na vida dos homens, a qual ela pode retirar apenas com um só beijo, e no sangue das crianças. Outros aspetos que lhe são específicos residem na circunstância de ela retirar ou roubar o sémen masculino com o objetivo de, através dele, gerar mais seres diabólicos, e na sua aparência, pois “Lilith surge também sob o símbolo de uma vagina com dentes, na parte da frente, ao nível do terceiro olho. Lilith fecunda por meio do espírito e não da carne, em oposição a Eva [...]” (Brasey, 2010: 40).

⁴⁶ Cf. Regan (2010: 32-49).

⁴⁷ Cf. Brasey (2010: 51).

⁴⁸ Cf. Regan (2010: 41).

⁴⁹ Cf. Regan (2010: 44-45).

⁵⁰ Cf. Regan (2010: 49).

Em segundo lugar, no que respeita aos seres designados pelo termo “Ghoul”, estes são representados como vivendo entre os seres humanos durante a parte do dia e alimentarem-se sobretudo de sangue, mas também de carne. Há ainda que colocar em evidência que estes seres habitam debaixo da terra e têm o poder de se metamorfosearem, bem como o de controlarem as suas vítimas. Quanto ao seu aspeto físico, segundo Sally Regan⁵¹, eles são “[...] fortes e rápidos, não sentem dor, não envelhecem e não precisam de ar para respirar. A única forma de os matar é com um golpe na cabeça” (Regan, 2010: 38).

Vejamos agora, brevemente, o caso das lendas criadas sobre os vampiros no período da Idade Média, segundo as quais eles se caracterizavam com os seguintes traços: alimentavam-se de sangue e carne humanos; escondiam-se em sítios sombrios, como as florestas e os cemitérios; atacavam as suas vítimas, sufocando-as durante a noite (é o caso do ser “Mahr”⁵²); ou, ainda, alimentavam-se dos seus próprios corpos e devoravam as suas próprias mortalhas, tendo este último aspeto surgido no século XIV.

Contudo, de todos estes mitos concebidos na Idade Média, deveremos apontar a figura dos “Daugrs”, cuja origem se encontra nos países escandinavos. Estas criaturas têm como principais características físicas o facto de possuírem uma grande força e não envelhecerem. Geralmente, rondam as casas das suas vítimas por não poderem nelas entrar sem serem convidadas⁵³.

As diversas populações dos tempos medievais começaram a crer que eram os seres mortos-vivos os responsáveis pelas doenças e a sua propagação, pela morte, bem como pela falta de alimentos que se fazia sentir naquela época, e a Igreja, por sua vez, abordava os atos de bruxaria como estando ligados às atividades do demónio. Devido ao medo que se fazia sentir no seio das populações, que acreditavam que estes seres agiam por vingança, iniciou-se o período de profanação dos túmulos, ou seja, frequentemente as populações abriam os túmulos e desenterravam as pessoas falecidas. Caso estas apresentassem um aspeto fresco e cheio de sangue (nomeadamente aos cantos da boca), eram logo decapitados e o seu corpo era perfurado por uma estaca; ou, então, era-lhes arrancado o coração para depois ser queimado. No caso da Igreja, esta, para combater os atos de bruxaria, fazia uso quer do crucifixo, quer da água benta⁵⁴.

Nos séculos XVI e XVII, continuamos a assistir ao aparecimento de lendas sobre novos seres, sobretudo nos países da Europa de Leste, onde surgem as lendas dos seres

⁵¹ Cf. Regan (2010: 38).

⁵² Cf. Brasey (2010: 74).

⁵³ Cf. Brasey (2010: 65).

⁵⁴ Cf. Regan (2010: 54-57).

sanguinários de “Strigoi” e “Moroi”⁵⁵. Segundo estas populações, estes mortos-vivos seriam seres que saíam dos seus túmulos para se alimentarem de sangue humano. Para além disto, no que diz respeito ao período compreendido por estes dois séculos, continuaram a verificar-se os mesmos medos e a profanação de túmulos, por parte das populações.

Não poderíamos deixar de referir aqui a história de dois casos, respeitantes ao período temporal que acabámos de abordar, e que ficaram célebres no domínio das histórias relacionadas com mitos vampíricos.

Um dos casos situa-se no século XV e relaciona-se com a figura mais conhecida por Vlad, o Empalador⁵⁶ (1431-1476), que governou a zona da Valáquia durante anos. Segundo o que é contado ao longo dos séculos, Vlad teria ficado caracterizado por ter morto muitas pessoas, desde homens a mulheres e crianças, através da empalação. Para tal, ele ordenava o uso de estacas em madeira, com as quais os seus inimigos eram empalados, o que ilustra bem a sua sede de sangue.

O outro episódio corresponde ao século XVII, tendo acontecido na Hungria. Este relato conta a história da aristocrata Erzsébet Báthory⁵⁷ (ou Elisabeth Báthory – 1560-1614) que, segundo a lenda, com o objetivo de preservar a sua juventude e beleza, assassinava raparigas jovens, retirando-lhes o sangue com o qual ela se banhava. Devido a estes atos, Erzsébet Báthory terá sido condenada pelos seus crimes a permanecer encarcerada até à morte.

Já no século XVIII, considerado como sabemos o século das Luzes, verifica-se que a Igreja começa a perder o seu poder aos poucos e, por conseguinte, uma decrescente submissão das populações aos ditames daquela instituição religiosa, deixando cada vez mais de lado o medo no que respeita à figura do Diabo e às figuras ligadas a este, como é o caso do vampiro.

Prestemos agora uma especial atenção à questão dos relatos que foram elaborados acerca dos vampiros. De facto, foram muitos os relatos que surgiram sobre estes seres mortos-vivos, como sejam aqueles feitos por: Apolónio de Tiana, filósofo grego (cerca de 2 a.C.-98 d.C.), acerca do seu discípulo Menipo, que esteve quase para casar com uma estrige⁵⁸ (mais propriamente com uma Lâmia⁵⁹); Dom Augustin Calmet (1672-1757), acerca destes seres mortos-vivos, como é o caso de Arnold Paul; e Collin de Plancy (cerca de 1793 ou 1794-

⁵⁵ Cf. Regan (2010: 57).

⁵⁶ Cf. Regan (2010: 68-69).

⁵⁷ Cf. Regan (2010: 70-71).

⁵⁸ Estriges: trata-se de vampiras parecidas com aves de rapina, que se caracterizam por serem vampiras-feiticeiras e por se alimentarem do sangue e das entranhas das crianças (Brasey, 2010: 51).

⁵⁹ Lâmia: trata-se de um ser feminino que, após perder os seus filhos, faz com que os filhos das outras mulheres também morram, com o objetivo de se vingar (Brasey, 2010: 48-50).

-1881), que escreveu alguns textos de natureza teórica acerca dos vampiros e descreveu a história do vampiro Policrito.

No que diz respeito ao relato de Dom Augustin Calmet, acerca de Arnold Paul, deveremos dedicar-lhe um pouco da nossa atenção, pois, para além de ser um relato muito breve, nele se elabora uma espécie de resumo dos aspetos que já aqui tratámos. Este relato de Dom Augustin Calmet, intitulado *Arnold Paul (Arnaldo, o Vampiro)*, data de 1751. Podemos evidenciar que nele é descrito, inicialmente, o facto de Arnold Paul ter sofrido um acidente, do qual viria a padecer. Porém, pode-se afirmar que é ainda antes deste acidente que se dá a primeira ocorrência estranha, pois Arnold Paul, antes de falecer, chegou a comentar junto da população que costumava ser atormentado por um vampiro, sendo que esta informação se torna aqui um aspeto importante, pois as gentes de Heiduque (terra de Arnold Paul): “[...] crêem também que todos aqueles que foram vampiros passivos durante a vida, tornar-se-ão activos após a morte, ou seja, todos aqueles que foram sugados, sugarão também por sua vez. [...]” (Calmet, 2005: 11-12). Este primeiro ponto transmite ao leitor, imediatamente, a possibilidade de que, provavelmente, o vampiro que o atormentou teria rondado a sua casa até descobrir uma possibilidade de chegar até à sua vítima, e esta última teria sido sugada. A morte de Arnold Paul apresenta um certo mistério, uma vez que o narrador do relato nos transmite que ele faleceu devido a um acidente de trabalho. Porém, poderia igualmente ter sido uma vítima do beijo mortal do vampiro. Conclui-se, portanto, desde logo, que aqui há uma certa ambiguidade. No que diz respeito ao período posterior ao acidente, este traz novos acontecimentos estranhos e insólitos ao povo de Heiduque, uma vez que, sem uma razão aparente, começam a surgir mais vítimas mortais. Este facto conduz a população de Heiduque, bem como a nós leitores da história, à circunstância de que o culpado destas mortes poderia ser Arnold Paul, que teria ressurgido, novamente, do seu túmulo, onde jazia, pois, como já anteriormente referimos, segundo as crenças populares, todas as vítimas que tenham sido afligidas e sugadas por tais seres sobrenaturais, tornam-se por sua vez, vampiros. Também os vampiros recém-nascidos começam a ter as mesmas necessidades sanguíneas dos seus criadores, satisfazendo tal vontade através do recurso à caça de vítimas humanas ou animais. Neste ponto, por conseguinte, a população está convicta de que Arnold Paul tinha não só causado a morte de alguns seres humanos, como também de animais.

Neste relato, o leitor depara-se ainda com a questão da profanação dos túmulos, a qual já aqui foi também abordada como sendo um ato normal no período da Idade Média. Tal representação surge aqui devido ao facto de terem desenterrado o corpo de Arnold Paul, passado cerca de um mês depois do seu falecimento, para o destruírem, verificando-se que o

seu corpo apresentava características consideradas como certas de vampirismo, tal como refere Dom Augustin Calmet:

“[...] foi exumado quarenta dias depois do seu enterro, e que foram encontrados no seu cadáver todos os sinais de um vampiro. O seu corpo estava vermelho, os seus cabelos, unhas e barba estavam renovados e as suas veias estavam repletas de um sangue fluido que corria por todas as partes do seu corpo sob a mortalha em que estava envolvido [...]” (Calmet, 2005: 12)

Como se pode evidenciar neste excerto do relato, aquando da sua exumação, o corpo de Arnold Paul apresentava as características essenciais para a crença na existência de um vampiro: não havia qualquer sintoma de putrefação, sendo que, pelo contrário, apresentava sinais aparentes de desenvolvimento corporal como se ainda pertencesse ao mundo dos vivos, como é o caso do crescimento do cabelo, barba e unhas, bem como o sangue que corria pelas veias que cobriam todo o seu corpo. Dom Augustin Calmet termina o seu relato com a descrição da destruição do corpo do agora considerado vampiro Arnold Paul, que acaba por ser perfurado por uma estaca, decapitado e queimado; descreve-se ainda a morte da filha do Heiduque Jotuzo, de seu nome Stanoska, que também teria sido vítima do ataque de um vampiro.

Para além deste, Dom Augustin Calmet elaborou outros tratados acerca dos vampiros ou espectros, como é o caso de um documento datado dos anos 1746 a 1751, intitulado *Tratado sobre as aparições de espíritos e sobre os vampiros ou os espectros da Hungria, da Morávia, etc.*, onde relata a presença destas figuras em diversas regiões europeias como, por exemplo, a Morávia, a Hungria, a Polónia e a Silésia. Tratado este que se caracteriza por ser extenso e se encontrar dividido em vários capítulos, sendo citados excertos de alguns deles no livro *Tratado de Vampirologia* da autoria de Édouard Brasey⁶⁰.

Contudo, temos que evidenciar que Dom Augustin Calmet, neste último relato, não aborda somente a figura dos vampiros ou espectros, sendo que o teórico trata também assuntos como a bruxaria e o tema das peregrinações. Ainda no que respeita a este tratado, o autor, num dos capítulos, recorda quais as maneiras existentes para se afastar ou destruir um vampiro, bem como apresenta uma listagem de algumas tentativas de explicações para estas crenças, o que surge logo no primeiro capítulo⁶¹.

⁶⁰ Cf. Brasey (2010: 213-236).

⁶¹ Cf. Calmet, *apud* Brasey (2010: 216-218).

Dom Augustin Calmet, neste seu tratado acerca dos espectros, apresenta vampiros que têm como traço comum o facto de, após a sua morte, regressarem, aparecendo junto dos seus familiares, sentando-se até algumas vezes com eles à mesa.

Outra curiosidade deste tratado diz respeito ao facto de Dom Calmet apresentar aqui as crenças que existiam na Inglaterra, afirmando que “Guillaume de Malmesburi disse que em Inglaterra se acreditava que os perigosos regressavam após a sua morte e eles eram reconduzidos ao seu próprio corpo pelo Demónio, que os dominava e fazia agir” (Calmet, *apud* Brasey, 2010: 231).

Mas o que há a concluir deste tratado é, sobretudo, o facto de ele oscilar entre a questão da crença nos fenómenos sobrenaturais, apresentando exemplos disso ao longo do texto, e a questão das explicações racionais para tentar compreender o aparecimento desses fenómenos, sendo que é o leitor quem, perante o relato que tem à frente e consoante as suas crenças, vai ter de decidir se acredita ou não no que é narrado. Neste relato de D. Augustin Calmet, vemos a tentativa não tanto de uma explicação racional quanto aos fenómenos sobrenaturais, mas de uma desvalorização vinda de Roma:

“Os bispos e os padres do país consultaram Roma sobre um feito tão extraordinário, mas não lhes deram qualquer resposta porque aparentemente viam tudo aquilo como visões puras ou imaginação dos populares. Aconselhava-se depois a desenterrar os corpos daqueles que regressavam assim, queimá-los ou consumi-los de qualquer outra forma [...]” (Calmet, *apud* Brasey, 2010: 219).

Atentemos agora no caso da representação literária da figura do vampiro. Da Idade Média, podem referir-se as seguintes obras, ainda não propriamente literárias: *De Nugis Curialium* (1193), de Walter Map (1140 - até cerca de 1208-1210); a *Historia Regis Anglicorum* (1196), escrita por William de Newburgh (cerca de 1136-1198); a *Saga dos habitantes do vale de Svorfud* (1300) e a *Saga des gens de floi* (1300), sendo ambas obras anónimas dedicadas à figura dos “Daugrs”.

Os primeiros marcos do vampiro na literatura, num sentido mais restrito, surgiram por volta do ano de 1748, através do poema *Der Vampire (O Vampiro)* do autor alemão Heinrich August Ossenfelder (1725-1801), seguido, em 1773, do poema *Leonor* de Gottfried August Bürger (1747-1794).

Todavia, deveremos fazer aqui uma referência destacada a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que, no ano de 1797, publicou o poema narrativo intitulado *Die Braut*

von Korinth (A Noiva de Corinto). Aqui se conta a história de um jovem que chega à cidade grega de Corinto, hospedando-se numa casa onde se apaixona, perdidamente, por uma rapariga que é, afinal, um ser morto-vivo. Esta vampira é a noiva de Corinto, anunciada no título, e caracteriza-se por ter uma aparência pálida e fria; por possuir, paradoxalmente, uma força imensa; por não comer e apenas se alimentar de sangue. Para além disso, ela afirma que se oculta debaixo da terra⁶², e que os cânticos e as bênçãos dos padres, bem como o sal e a água benta não surtem qualquer efeito⁶³ sobre si. Neste poema de Goethe estão já presentes algumas alterações em relação às lendas antigas, uma vez que as questões religiosas parecem não ter qualquer reação na vampira que o autor apresenta.

Concluindo, podemos afirmar que, de todo o conjunto de características que foram aqui apontadas ao longo deste capítulo, algumas se foram transformando ao longo dos séculos, outras continuaram a ser utilizadas, enquanto outras ainda desapareceram. Tal deve-se, sobretudo, às alterações ocorridas na cultura dos diferentes povos, a nível mundial, que tantas lendas criaram em torno da figura do vampiro, bem como aos autores de obras literárias que tanto aproveitaram, como alteraram e criaram aspetos novos dentro deste tema ao longo dos tempos. Contudo, iremos já de seguida comprovar esta última afirmação com a apresentação e exploração de exemplos referentes a algumas obras literárias e adaptações cinematográficas, bem como outros contributos fílmicos que foram surgindo acerca deste tema na Sétima Arte. Tais exemplos correspondem ao período compreendido entre o início do século XIX e o início do século XXI, sendo que cada autor ou argumentista de cinema terá visto e abordado a figura do vampiro de diferentes maneiras, consoante o seu ponto de vista acerca destes seres sobrenaturais.

⁶² Cf. Goethe (2005: 17).

⁶³ Cf. Goethe (2005: 21).

Capítulo III

O vampiro moderno: a sedução do mal

a) Representações oitocentistas do vampiro na literatura ocidental (alguns exemplos significativos anteriores ao *Drácula*)

No século XIX, os vampiros mudaram a sua aparência e conduta, sendo que, segundo Sally Regan⁶⁴, estes passaram a possuir um certo charme (poder de sedução), um olhar penetrante, dentes brancos, uma pele com aspeto de mármore e cabelo fluido; contudo, continuaram a apresentar traços de um rosto profundo e uma aparência esfomeada.

No âmbito da literatura, foram diversos os autores que se dedicaram a esta personagem do mundo sobrenatural, verificando-se o aparecimento de alguns textos significativos, sobretudo narrativas breves, nas quais os escritores demonstram a sua maneira específica de encarar este ser.

No que toca ao tema da metamorfose do vampiro, destaca-se o ano de 1816, em que surge, na literatura inglesa, um fragmento de uma narrativa, elaborada por Lord George Gordon Byron (1788-1824), intitulada *Fragment of a Novel (Fragmento de Uma História)*, narrativa que o escritor acaba por não terminar. Neste texto, Byron narra a história de dois amigos que embarcam juntos numa viagem. Temos, portanto, o narrador, ao qual nunca é atribuído um nome, e outra personagem, apelidada Augustus Darvell, caracterizada como uma figura viajada, pertencente a uma família antiga e de posses. Para além disso, Augustus Darvell transmite um certo mistério, uma vez que apresenta características associadas ao vampirismo, como, por exemplo, o facto de ser um indivíduo robusto até adoecer, durante a viagem, e de o seu corpo, após a morte, se modificar rapidamente:

“[...] Tive a impressão de sentir o peso de Darvell aumentar sobre o meu ombro e, voltando-me para olhar o seu rosto, vi que estava morto!

Abalou-me uma súbita certeza que não podia ser mal interpretada: em poucos minutos, o seu rosto ficou quase preto. Poderia ter atribuído tão rápida mudança a veneno, se não tivesse consciência de que ele não tivera nenhuma oportunidade de o ingerir sem ser notado. O dia chegava ao fim, o seu corpo

⁶⁴ Cf. Regan (2010: 14).

alterava-se rapidamente, e não restava outra coisa senão satisfazer o seu pedido. [...]” (Byron, 2008: 46).

Como podemos ver na citação acima referida, estamos perante um acontecimento de aparência sobrenatural, sendo que este ocorre num espaço híbrido, segundo Filipe Furtado⁶⁵, e que corresponde a um cemitério, mais propriamente um cemitério turco⁶⁶, local onde Augustus Darvell morre e é sepultado pelo seu companheiro de viagem; conclui-se, por isso, que existem referências quer ao cemitério, quer aos túmulos, e que Darvell é sepultado junto dos infiéis, ficando “contaminado”, uma vez que a religião dominante da Turquia é a islâmica. Embora se verifique aqui este episódio aparentemente sobrenatural, e se tenha o conhecimento de que a personagem Augustus Darvell era misteriosa e robusta antes da sua súbita doença, pode-se afirmar que não há a existência de referências diretas às características do vampiro, havendo, contudo, uma alusão a uma possível contaminação no cemitério do infiel.

Este fragmento de Lord Byron viria a influenciar e inspirar mais um autor inglês, de seu nome John William Polidori (1795-1821), que escreveu o conto intitulado *The Vampyre* (*O Vampiro*), tendo este sido publicado no ano de 1819, e ao qual daremos agora um especial destaque.

No que respeita a este conto, encontramos-nos perante uma narrativa de terror, repleta de mistério em torno da personagem principal, que, por sua vez, surge como um ser sobrenatural, mais propriamente um vampiro, como mais à frente evidenciaremos.

Este conto narra a história da ligação entre as personagens Aubrey e Lord Ruthven, ao mesmo tempo que conta os vários ataques deste último às suas vítimas e o destino dramático que cerca Aubrey e a sua família, nomeadamente a sua irmã. Há que ter em atenção que a intriga pode ser dividida em três partes.

Na primeira, o leitor toma conhecimento das personagens principais do enredo, Lord Ruthven (o vampiro) e Aubrey. É também aqui que vemos o início da ligação entre estas personagens, sendo que Aubrey se mostra interessado pela figura de Lord Ruthven, devido ao facto de não conseguir formar qualquer ideia sobre ele, segundo o narrador⁶⁷. Por fim, assistimos à viagem que Lord Ruthven faz juntamente com Aubrey, tendo o primeiro entregue

⁶⁵ Cf. Furtado (1980: 123).

⁶⁶ Cf. Byron (2008): o autor elabora uma descrição do cemitério turco onde existem lápides tumulares em forma de turbante, sendo que as pedras tumulares se caracterizam por se encontrarem caídas e gastas. Assim, trata-se de um espaço antigo, abandonado e pertencente à religião inimiga do cristianismo, o Islão, símbolo do demónio para os cristãos da época (ver pp. 43-44).

⁶⁷ Cf. Polidori (2008: 17).

um convite ao segundo. Nesta viagem, Aubrey tem como objetivo observar Lord Ruthven e, aos poucos, começa a ver nele um mistério, de aparência sobrenatural:

“[...] Lord Ruthven, na sua carruagem ou no meio dos diversos cenários selvagens e acolhedores da natureza, era sempre o mesmo: os seus olhos falavam menos do que os seus lábios; e embora Aubrey estivesse perto do objecto da sua curiosidade, não obtinha dele maior recompensa do que a excitação constante de inutilmente desejar decifrar aquele mistério que, na sua exaltada imaginação, começava a assumir a aparência de algo sobrenatural.” (Polidori, 2008: 19-20)

Por conseguinte, verifica-se neste excerto uma certa ambiguidade, na medida em que o leitor poder-se-á se questionar, logo nesta passagem, acerca do facto de Lord Ruthven ser ou não um vampiro, ou de tal não passar do produto da imaginação do seu companheiro de viagem, considerada exaltada pelo narrador.

Vemos ainda que Aubrey, quando está em Roma com Lord Ruthven, recebe uma carta dos seus tutores a pedir-lhe que deixe Lord Ruthven, a que Aubrey assente. Após isto, Aubrey parte para a Grécia.

A segunda parte da narrativa corresponde à viagem e às aventuras vividas por Aubrey na Grécia, desde o facto de realizar descobertas arqueológicas, ao facto de se apaixonar pela grega Ianthe, que, por vezes, o acompanha. É também aqui que Aubrey ouve, pela primeira vez, histórias acerca de vampiros, nomeadamente a “história do vampiro vivo”⁶⁸, que lhe é contada por Ianthe. Aubrey começa a questionar-se sobre a coincidência entre tais histórias e o caso de Lord Ruthven. É, igualmente, nesta parte que Aubrey tem uma horrível experiência, aquando de uma das suas excursões, pois enfrenta uma tempestade terrível, durante a noite, acabando por encontrar uma choupana, na qual se depara com um fenómeno insólito e aterrorizador, ou seja, com o ataque de um ser conotado como um vampiro à sua amada Ianthe.

Após este acontecimento, Aubrey é vítima de uma grande febre que lhe causa delírios. Lord Ruthven chega à Grécia, indo cuidar de Aubrey, que acaba por se recuperar. Lord Ruthven desculpa-se junto de Aubrey, que aceita as desculpas. Após este acontecimento, ambos viajam pela Grécia. Durante a viagem, são vítimas de um assalto, no qual Lord Ruthven é baleado e morre. O leitor depara-se, igualmente, com a estranha promessa de

⁶⁸ Cf. Polidori (2008): esta história, narrada por Ianthe a Aubrey, é uma lenda em que se conta que o vampiro se alimentava do sangue de mulheres para sobreviver (ver pp.22-23).

Aubrey ao moribundo Ruthven, a pedido deste último, na qual aquele jura que jamais contará a alguém informações acerca dos crimes e da morte de Lord Ruthven durante um ano e um dia⁶⁹. Para concluir, importa dizer que, no dia seguinte a este acontecimento, Aubrey descobre que o corpo de Lord Ruthven e as suas roupas tinham desaparecido. Decide, por isso, arrumar os pertences do falecido, acabando por descobrir que este possuía armas.

Podemos, ainda, considerar uma terceira parte, na qual Aubrey, regressado a casa, se reúne à sua irmã e a apresenta à sociedade. Verifica-se também o incompreensível retorno de Lord Ruthven, o qual Aubrey revê nos encontros sociais frequentados por ele e Miss Aubrey. Após este reencontro, Aubrey continua a frequentar a sociedade com a sua irmã e volta a rever Lord Ruthven, que recorda a Aubrey o seu juramento.

A partir daqui, o comportamento de Aubrey começa a alterar-se, bem como o seu estado de saúde começa a piorar. Mais tarde, Aubrey melhora e recebe a notícia do casamento da sua irmã com o Conde de Marsden, o que o deixa feliz até descobrir, através de um retrato que Miss Aubrey trazia no seu medalhão, que o seu noivo se tratava afinal de Lord Ruthven. Suplicou à sua irmã que não se casasse, mas nunca lhe revelou a identidade verdadeira do seu noivo. Confrontou Lord Ruthven uma última vez, adoecendo ainda mais, com o rebentamento de um vaso sanguíneo. Aubrey acaba por falecer, mas antes consegue contar aos seus tutores tudo o que sabe sobre o marido da irmã. Os tutores tentam salvar Miss Aubrey, mas já é tarde, pois esta tinha sido vítima do vampiro, tal como veremos mais adiante.

Passemos então, agora, a abordar fatores importantes para a construção desta narrativa.

Atentemos, em primeiro lugar, no narrador do conto. Trata-se de um narrador não participante, que narra a história na terceira pessoa do singular. No que respeita ao seu grau de conhecimento, podemos conferir-lhe um certo grau de onisciência no que se liga à maioria das personagens, como é o caso de Aubrey, Miss Aubrey e Ianthe, sendo que conhece o desfecho destas últimas. Porém, este narrador não é totalmente onisciente, porque não sabe o final da personagem de Lord Ruthven, mas apenas que ele desapareceu, abandonando o corpo de Miss Aubrey, já falecida. Desta forma, trata-se de uma narrativa aberta.

Quanto ao aspeto das referências temporais, podemos constatar que não são muitas as alusões que o narrador nos dá. Por exemplo, logo no início do conto, o narrador transmite ao leitor que o princípio da história acontece no inverno⁷⁰. Depois, alude à passagem dos meses,

⁶⁹ Cf. Polidori (2008: 29).

⁷⁰ Cf. Polidori (2008: 15).

nomeadamente quando Aubrey adocece e fica confinado ao seu quarto e à sua cama, estado este que dura vários meses⁷¹.

No que respeita ao aspeto dos espaços, notamos que existem no texto locais ligados ao mundo empírico, como é o caso dos lugares em que decorrem os encontros sociais, bem como a alusão aos países ou locais por onde as personagens passam durante as suas viagens, que correspondem a Londres, Bruxelas, Roma, Atenas, Esmirna e Calais. Estes espaços são, portanto, aqueles que se ligam ao mundo real, e que reforçam as leis naturais do mundo empírico⁷², onde vão surgir os fenómenos insólitos. Existem também outros espaços que podem ser caracterizados como híbridos, como é o caso de uma floresta descrita em plena tempestade, quando Aubrey realiza uma das suas excursões. Trata-se de uma paisagem que transmite um certo mistério e terror, principalmente devido ao facto de a tempestade ter ocorrido durante a noite:

“[...] antes que Aubrey tivesse podido avançar muito, a força da tempestade estava já sobre ele – os seus ribombantes trovões sucediam-se quase sem uma pausa e a chuva grossa e densa abria caminho, à força, pela folhagem das copas das árvores, enquanto os relâmpagos azuis em forquilha pareciam cair e silvar aos seus próprios pés. [...]” (Polidori, 2008: 24).

De igual modo, podemos evidenciar aqui a choupana⁷³ que Aubrey encontra, durante a tempestade, sendo que também esta pode ser considerada um espaço híbrido, na medida em que é nesse local que Ianthe é atacada e morta por um vampiro, ou seja, dá-se um acontecimento tido como sobrenatural.

Vejamos agora as personagens que são essenciais para a construção desta narrativa e para a aparição dos acontecimentos alegadamente sobrenaturais. Encontramos aqui naturalmente quer personagens secundárias, quer uma personagem protagonista; porém, antes de analisarmos esta última, à qual vamos prestar uma especial atenção, abordemos primeiro a questão das personagens secundárias. Algumas destas últimas são apenas mencionadas episodicamente, enquanto outras vão ter um maior destaque ao longo da narrativa. Atentemos, primeiramente, nas personagens episódicas, como é o caso da Lady Mercer, que foi uma das pretendentes de Lord Ruthven; os tutores de Aubrey, que são responsáveis por ele e pela sua irmã, mostrando-se preocupados com ambos; Ianthe, uma rapariga grega por quem Aubrey se

⁷¹ Cf. Polidori (2008: 34-35).

⁷² Cf. Furtado (1980: 120).

⁷³ Cf. Polidori (2008: 25).

apaixona e que acaba por ser vítima de um ataque de Lord Ruthven, como mais adiante verificaremos. Contudo, temos de assinalar ainda as personagens de Miss Aubrey e de Aubrey. São irmãos, órfãos e muito ricos. A jovem apresenta-se como uma rapariga de dezoito anos, olhos azuis com um certo encanto melancólico, segundo o narrador⁷⁴, não possuindo um esplendor superficial nem uma sedutora graça, para além de ter um andar pensativo: “[...] Quando estava só, o seu rosto nunca se iluminava pelo sorriso da alegria; mas quando o irmão lhe murmurava o seu afecto e, na sua presença, esquecia aquelas mágoas que ela sabia destruírem o seu repouso, quem trocaria o seu sorriso pelo de uma mulher voluptuosa? [...]” (Polidori, 2008: 31). Acaba por se casar com Lord Ruthven, o qual não hesita em lhe retirar a vida.

Aubrey, por sua vez, embora seja uma personagem secundária, apresenta um grande destaque neste conto, sendo importante para a revelação da verdadeira identidade de Lord Ruthven, ao longo do enredo e, sobretudo, no seu final. Caracteriza-se tanto pela riqueza, quanto pela beleza, cultura e franqueza de carácter, o que, segundo o narrador⁷⁵, lhe traz muitas pretendentes. Para além disso, ao início mostra-se muito interessado pela figura de Lord Ruthven, o que o leva a travar contacto com este e a viajarem juntos. Chega, igualmente, a viajar para a Grécia, onde realiza trabalhos arqueológicos e se apaixona por Ianthe. Aí, depois da morte da sua amada, adoece com uma febre violenta que lhe causa delírios⁷⁶; porém, volta a ter uma recaída, após a morte de Lord Ruthven, no seu regresso a casa e devido ao reencontro sobrenatural com este último. O leitor assiste, então, a uma nova fase de Aubrey, na qual ele se revela muito magro e com um olhar vítreo⁷⁷. Para terminar, é necessário referir que Aubrey se mostra muito preocupado com a sua irmã, aspeto que se evidencia quando ele tenta proteger Miss Aubrey do vampiro, até ao seu último suspiro de vida.

Aqui, entramos na temática da metamorfose, sendo que esta se apresenta na personagem do Lord Ruthven, uma vez que é ele o vampiro e se revela como um protagonista antagonista⁷⁸, tal como o título do conto, *O Vampiro*, o sugere.

Lord Ruthven, um aristocrata, caracteriza-se por ter os olhos de cor cinzenta, ser convidado a frequentar todas as casas, por possuir uma fala que cativa as mulheres (ou seja,

⁷⁴ Cf. Polidori (2008: 31).

⁷⁵ Cf. Polidori (2008: 16).

⁷⁶ Cf. Polidori (2008: 26).

⁷⁷ Cf. Polidori (2008: 34-35).

⁷⁸ No conto do autor John Polidori, a personagem de Lord Ruthven apresenta-se como um protagonista, porém não no sentido de herói, ou seja, apesar de ser a personagem principal, Lord Ruthven é também o vilão da história ou antagonista, o que faz desta personagem um protagonista-antagonista.

trata-se do poder de sedução através das palavras), por ter gosto pelo jogo e ser bem sucedido neste, por ser um terrível perverso⁷⁹ e por gostar de antros de depravação. Assim:

“[...] Apesar da lividez do seu rosto, que nunca ganhava cor mais quente, fosse pelo rubor da modéstia ou pela emoção forte da paixão (embora a sua forma e os seus contornos fossem belos), muitas das caçadoras de notoriedade tentavam conquistar os seus galanteios [...]” (Polidori, 2008: 15)

Como podemos verificar na citação acima transcrita, bem como nas informações até agora enunciadas, John Polidori elaborou a sua personagem de Lord Ruthven com base em algumas características clássicas do vampiro. Porém, note-se também que Lord Ruthven, como aristocrata, detém naturalmente armas consigo⁸⁰, bem como o facto de ele exalar um certo mistério em volta da sua aura, o qual causa algum medo nas pessoas, embora não consigam explicar a razão desse sentimento. Parece ainda deter um poder sobrenatural e alimentar-se do sangue das vítimas, como se afirma nas últimas palavras do texto: “[...] Lord Ruthven desaparecera e a irmã de Aubrey saciara a sede de um VAMPIRO!” (Polidori, 2008: 38). Assim, uma vez que é o narrador o responsável pelo relato da história e por esta afirmação, a narrativa insere-se no género “maravilhoso”, de acordo com a definição de Todorov, pois a instância autoral desfaz a ambiguidade interpretativa, escolhendo uma explicação sobrenatural para os fenómenos insólitos ocorridos.

No que respeita à questão dos ataques e das vítimas de Lord Ruthven, vemos que, no conto, são referidas três vítimas: a filha da Condessa italiana, Ianthe e Miss Aubrey. Embora o narrador não apresente uma descrição direta e detalhada dos ataques, dá-nos, contudo, uma ideia bem viva das consequências de um suposto ataque do monstro, neste caso, a Ianthe:

“[...] Os trovões momentaneamente silenciosos permitiram-lhe ouvir, ao acercar-se, os aflitivos gritos agudos de uma mulher, misturados com a zombaria abafada e exultante de uma gargalhada, que se prolongava num som quase ininterrupto. [...] Não havia cor nas suas faces, nem sequer nos seus lábios; havia contudo, no seu rosto, uma quietude que parecia quase tão cativante como a vida que outrora lá habitara: tinha sangue no pescoço e no colo, e na sua garganta as marcas dos dentes que tinham aberto a veia – foi para isso que os homens apontaram, gritando, tomados todos eles de horror: ‘Um Vampiro! Um Vampiro!’ [...]” (Polidori, 2008: 25-26).

⁷⁹ Cf. Polidori (2008: 20).

⁸⁰ Cf. Polidori (2008: 30).

Como podemos relevar nesta citação, temos a descrição de um corpo de uma eventual vítima de um vampiro, completamente exangue, e com marcas de dentes no pescoço, sendo esta, como sabemos a maneira mais comum de os vampiros se alimentarem ou sugarem o sangue das suas vítimas, de acordo com as crenças populares, tal como refere Sally Regan⁸¹.

Lord Ruthven, depois do casamento e da morte da noiva, desaparece, não se conhecendo o desfecho da sua existência. Apesar dos ataques de Lord Ruthven, não há qualquer referência ao facto de as suas vítimas se tornarem, por sua vez, em vampiros após a morte.

Antes de terminarmos esta breve análise do tema do vampiro no conto de John Polidori, temos de mencionar, pois, a questão da ambiguidade⁸², a qual se encontra bem presente neste texto, quer do ponto de vista das personagens, quer do ponto de vista do leitor. A ambiguidade surge através de Aubrey, por exemplo, no momento em que Ianthe lhe conta a “história do vampiro vivo”, sendo que ele se mostra inquieto e hesitante, ainda que tente não o manifestar perante a jovem:

“[...] Relatou-lhe em pormenor o aspecto tradicional de tais monstros, e o horror dele aumentou ao ouvir uma descrição muito exacta de Lord Ruthven; persistiu contudo em persuadi-la de que não existia verdade alguma nos seus temores, embora ao mesmo tempo se tenha questionado sobre as muitas coincidências, todas elas tendentes a despertar uma crença no poder sobrenatural de Lord Ruthven.”
(Polidori, 2008: 23)

Como podemos ver através desta citação, Aubrey começa por se revelar um pouco incrédulo quanto às histórias que Ianthe lhe conta; porém, verifica-se, igualmente, que Aubrey se questiona acerca das histórias e se estas terão alguma ligação com Lord Ruthven. Momentos de ambiguidade que se podem apontar nesta narrativa são, por exemplo, aquando da morte de Lord Ruthven, em que Aubrey se depara com o desaparecimento do corpo do amigo, acabando por arranjar uma explicação racional para tal acontecimento, baseando-se no facto de que os ladrões que levaram o corpo do defunto ao cimo da montanha para apanhar os primeiros raios da Lua, conforme Lord Ruthven lhes tinha pedido antes da sua morte, o haviam enterrado e ficado com as suas roupas⁸³; ou, então, aquando do regresso de Lord Ruthven, após a sua suposta morte na Grécia, em que Aubrey o volta a ver e se pergunta se

⁸¹ Cf. Regan (2010: 12).

⁸² Ambiguidade: segundo Filipe Furtado (1980), esta é uma característica fundamental na construção do fantástico na narrativa (ver p. 36).

⁸³ Cf. Polidori (2008: 30).

tudo não passaria de uma partida da sua imaginação⁸⁴; e, finalmente, quando Aubrey se questiona se alguém acreditaria nele, caso ele contasse tudo o que sabia sobre Lord Ruthven⁸⁵.

A instauração da ambiguidade através da personagem de Aubrey estende-se ao leitor, cabendo a este decidir se acredita ou não nos fenómenos supostamente sobrenaturais que lhe vão sendo apresentados na narrativa. Por um lado, o conto fica em aberto com desaparecimento do vampiro⁸⁶ e, portanto, com uma certa ambiguidade permanente até ao fim, a qual poderia ser ainda reforçada por nada ser dito relativamente ao destino das personagens que foram vítimas do alegado vampiro, isto é, se também elas teriam sofrido a metamorfose vampírica. Por outro lado, contudo, as palavras finais da narrativa levam o leitor a escolher aceitar o pacto ficcional do “maravilhoso”, quando se afirma que a jovem esposa fora vítima de um “VAMPIRO!” (o qual, aliás, tendo “morrido”, surge renascido mais tarde, não se questionando verdadeiramente se se trata ou não do morto).

No geral, podemos concluir que Polidori, neste seu conto, respeitou e inseriu a maioria das características folclóricas do vampiro, ou seja, os aspetos da tradição da lenda anteriormente referidos. Todavia, temos de apontar aqui duas questões importantes. Uma diz respeito à referência a correspondência epistolar na narrativa, isto é, cartas dirigidas a Aubrey pela sua irmã e pelos seus tutores. A outra questão importante prende-se com o facto de este texto ter semelhanças em relação ao conto de Lord Byron, *Fragmento de Uma História*, sendo que John Polidori, que era também médico pessoal de Byron, se inspirou eventualmente no conto deste último⁸⁷. No que toca às parecenças entre os dois textos, podemos apontar a figura de Lord Ruthven, que apresenta características idênticas à personagem Augustus Darvell do conto de Byron, como é o caso de ambos estarem envolvidos em mistério. Temos ainda o facto de Lord Ruthven e Aubrey viajarem juntos, tal como também acontece com as personagens de Byron, o narrador da história e Augustus Darvell. Contudo, o aspeto mais relevante para o sucesso da personagem do vampiro é, justamente, ter superado a caracterização monstruosa da tradição folclórica ao escondê-la sob a máscara do cavalheiro sedutor, facto que irá ser desenvolvido por Bram Stoker.

Da literatura inglesa passemos, por motivos de ordem cronológica, à literatura alemã. No âmbito do Romantismo alemão, existem autores importantes associados ao tema que temos estado a abordar ao longo desta investigação, como é o caso de Ernst Theodor Amadeus

⁸⁴ Cf. Polidori (2008: 32).

⁸⁵ Cf. Polidori (2008: 33).

⁸⁶ Cf. Polidori (2008: 38).

⁸⁷ Cf. Regan (2010: 63).

Hoffmann⁸⁸ (1776-1822), cujo conto *Vampirismus* (*A Vampira*⁸⁹) terá sido publicado por volta de 1821. Manuela de Figueiredo Campos⁹⁰, acerca de Hoffmann, afirma o seguinte:

“[...] na obra de H. a fronteira entre a realidade e o sonho torna-se vacilante e indefinida. Este facto é essencial para a compreensão dos seus escritos, onde a narrativa de um realismo até então inédito se transforma em pura fantasmagoria, quer de espíritos belos quer de figuras demoníacas, grotescas e medonhas, para além de autómatos e bonecos mecânicos, um fenómeno da época que suscitou toda uma literatura. [...]” (Campos, 2000: 1237)⁹¹.

No que respeita ao conto *A Vampira*, este narra a história do Conde Hypolite e de Aurélia, os quais se apaixonam e acabam por se casar. Todavia, Aurélia começa a alterar o seu comportamento após a morte da sua mãe (a velha baronesa) e o seu casamento, passando a revelar-se como uma figura ligada aos fenómenos sobrenaturais e à metamorfose, assim como a sua mãe também o fora. Uma noite, o Conde Hypolite, após ter seguido Aurélia, vai encontrá-la num cemitério rodeada por um grupo de mulheres que disputavam, entre si, a carne do cadáver de um homem, sendo este o momento em que Aurélia se revela como uma vampira ancestral que sobrevive alimentando-se de cadáveres. Recorde-se que os primeiros vampiros referidos na tradição são também canibais:

“[...] Mas a lua brilhava e ele pôde facilmente distinguir Aurélia ao longe, envolta numa camisa de dormir branca. Ela atravessou o parque, dirigiu-se para o cemitério e, perto do muro, ela desapareceu. O conde chegou ao mesmo local e, na sua frente, a alguns passos de distância, ele vê pelo luar um círculo assustador de fantasmas ou de mulheres velhas seminuas, despenteadas e acoradas, em redor do cadáver de um homem do qual disputavam pedaços de carne que devoravam com uma avidez de abutres. ‘Aurélia está entre elas!’” (Hoffmann, 2010: 299)

⁸⁸ Outro escritor alemão importante, contemporâneo de Hoffmann, foi Johann Ludwig Tieck (1773-1853), que elaborou uma obra acerca do tema da metamorfose do vampiro, intitulada em português *Não Acordes os Mortos* (Tieck, 2008: 47-79). Infelizmente, não tivemos acesso ao título original durante o decorrer desta dissertação.

⁸⁹ A versão do conto a que nos estamos aqui a referir diz respeito à tradução de Paula Antunes (Hoffmann, 2010: 285-301); porém, existe uma outra tradução em português deste conto, elaborada por Ana Nereu (Hoffmann, 2005: 55-68) e que se intitula *A Mulher Vampiro*.

⁹⁰ No seu verbete, o nome do autor Ernest Theodor Amadeus Hoffmann é apontado através da sigla “H.”.

⁹¹ Nesta observação, a autora, sem o dizer explicitamente, ajuda a caracterizar as narrativas de Hoffmann como fantásticas, no sentido em que nelas se misturam a realidade e a fantasmagoria de uma forma ambígua.

É relevante referir ainda que a personagem de Aurélia apresentava já algumas características físicas que podem ser relacionadas com o vampirismo, como é o caso da sua palidez habitual e dos seus olhos baços, bem como o facto de gostar de fazer passeios noturnos.

A relação entre canibalismo e vampirismo será igualmente abordada pelo escritor português Álvaro do Carvalho, no seu conto *Os Canibais*, que mais à frente analisaremos. Então, abordaremos as ligações destes dois contos às lendas antigas acerca dos vampiros.

No âmbito da literatura fantástica francesa e continuando a seguir uma linha cronológica, acerca do tema do vampiro podemos começar por referir Prosper de Mérimée (1803-1870) e o seu conto intitulado *Cara-Ali, le vampire* (*Cara-Ali, o vampiro*), de 1827. Nesta obra, Mérimée narra a história de Basile Kaimis e da sua esposa Juméli, bem como da figura de Cara-Ali, por quem a esposa de Basile se apaixona, sendo correspondida nos seus sentimentos. Contudo, Cara-Ali é assassinado por Basile, quando tenta fugir com Juméli, acabando por renascer sob a forma de um espectro, que acaba por matar Basile. Quanto à personagem de Cara-Ali, o texto não apresenta quaisquer descrições físicas da sua aparência ou ligadas aos aspetos do vampirismo, sendo que as únicas sugestões que o narrador transmite ao leitor acerca de esta personagem ser um vampiro, referem-se ao facto de ela sair da terra como um espectro ensanguentado, por um lado, e à descrição do ataque, por outro, no qual Cara-Ali mata Basile sugando-lhe o sangue através de uma mordedura na veia do pescoço⁹².

No contexto da literatura de temática sobrenatural norte-americana contemporânea dos autores atrás referidos, destaca-se, evidentemente, Edgar Allan Poe (1809-1849): “[...] Mestre do conto, recorre com eficácia perene ao fantástico e ao terror gótico, à análise psicopatológica, cultiva a ficção científica, e é o grande precursor do romance policial” (Rodrigues, 2002: 17). Em 1835, Poe publica o conto *Berenice*, cuja temática é a metamorfose do vampiro. Aqui, apresenta-se a vida de Berenice que é contada pelo seu primo Egeu, o qual afirma que existiu um mal que se abateu sobre a sua prima, o que fez com que ela sofresse de algumas doenças e se tornasse irreconhecível. Egeu afirma, igualmente, que sentia que um mal se abatia sobre si mesmo, bem como conta o facto de ter pedido em casamento a sua prima, que chegara a amá-lo. Todavia, ela acaba por falecer, vítima de um ataque de epilepsia. O título do conto destaca Berenice como a personagem protagonista. Também ela está ligada à questão da metamorfose do vampiro, apresentando várias características destes seres na sua fisionomia, segundo nos informa Egeu:

⁹² Cf. Mérimée (2005: 25).

“[...] Ela era excessivamente magra [...]. Por fim, contemplei ardentemente o seu vulto.

A testa era alta, muito pálida e singularmente plácida; e os cabelos, outrora de um negro de azeviche, ocultavam-na em parte e escureciam as têmporas cavadas com inúmeras marcas, actualmente de um louro ardente, cujo carácter fantástico não se harmonizava cruelmente com a melancolia dominante da sua fisionomia. Os seus olhos eram inertes e baços, pareciam não ter pupilas, e involuntariamente desviei a vista do seu olhar fixo e vítreo para contemplar os lábios delgados e enrugados. Eles abriram-se, e num sorriso singularmente significativo, os *dentes* da nova Berenice revelaram-se lentamente à minha vista. [...]

[...] Nem uma falha na superfície, nem uma mancha no esmalte, nem uma imperfeição nas arestas dos dentes me deixou boa memória do sorriso fugaz! Foi então que os vi mais nitidamente. Os dentes! [...] Visíveis, palpáveis diante de mim; longos, estreitos e excessivamente brancos, rodeados pelos seus lábios pálidos e horrivelmente distendidos como pouco antes. [...]” (Poe, 2010: 309, itálicos presentes no texto)

Como se pode verificar neste excerto, a personagem de Berenice apresenta muitas das características do vampirismo, como se torna evidente através da descrição da sua palidez, do seu olhar, bem como dos seus dentes. É importante apontar, ainda, que esta narrativa termina com a questão da violação dos túmulos⁹³, sendo que um dos empregados de Egeu, segundo ele, o informa acerca de um destes acontecimentos:

“[...] ele contou-me que um grito aterrador tinha cortado o silêncio da noite, que todos os criados se tinham reunido, que tinham investigado de onde vinha o som, e, por fim, a sua voz baixa tornou-se mais nítida e fez-me estremecer quando me falou da violação de uma sepultura, de um corpo desfigurado, desprovido da sua mortalha, mas ainda a respirar, ainda palpitante, *ainda vivo!*” (Poe, 2010: 312, itálicos presentes no texto)

Avançando em termos cronológicos, voltemos, uma vez mais, ao caso da literatura francesa, onde encontramos agora Alexandre Dumas (1803-1870), que publicou igualmente uma narrativa acerca do tema da metamorfose do vampiro, no ano de 1849, inserida na obra

⁹³ Cf. Poe (2010: 312-313).

*Les Mille et Un Fantômes*⁹⁴. Trata-se de uma narrativa cujo título em português é *O Beijo do Vampiro*. Esta divide-se em quatro partes intituladas: “Os Montes Cárpatos⁹⁵”, “O Castelo de Brankovan⁹⁶”, “Os Dois Irmãos⁹⁷” e “O Mosteiro de Hango⁹⁸”. Nela se narra a história de Hedwige e dos dois irmãos Grégoriska e Kostaki, os quais se apaixonam pela primeira, que apenas corresponde aos sentimentos de Grégoriska, com quem acaba por se casar, ficando viúva logo de seguida. Quanto a Kostaki, este também falece no decurso da intriga, mas vindo a renascer como um vampiro que acaba por atacar Hedwige, factos relatados pela própria Hedwige, que assume a instância narradora⁹⁹. Neste texto, a figura do espectro surge da seguinte forma: “ – E então – continuou ela com um esforço –, avistei Kostaki, pálido como eu o vira na padiola; os seus longos cabelos pretos, dispersos sobre os ombros, gotejavam sangue; usava o traje habitual; mas estava aberto no peito e deixava ver um ferimento sangrento” (Dumas, 2003: 162). Como podemos constatar a partir desta citação, Kostaki apresenta algumas das características conhecidas do vampiro, como é o caso da palidez. Todavia, importa ainda aqui referir a questão da violação dos túmulos e do desenterro dos corpos, tal como se verifica no conto *Berenice* do autor norte-americano Edgar Allan Poe, que vimos anteriormente. São abordados aqui também alguns métodos para afastar os vampiros, como é o caso do ramo benzido com água benta¹⁰⁰, utilizado por Hedwige, e o sinal da cruz¹⁰¹ feito por Grégoriska, ou seja, a proteção divina, segundo a fé cristã, contra o mal de origem diabólica.

Continuando a nossa viagem temporal, atentemos, agora, no contexto português, na narrativa de Álvaro do Carvalho (1844-1868) intitulada *Os Canibais*, publicada em 1866. Segundo Maria do Nascimento Oliveira, “o nome de Álvaro do Carvalho conserva ainda hoje na história da literatura portuguesa um forte poder sugestivo graças à composição de algumas novelas, tradicionalmente saudadas pela crítica como pertencentes à corrente de inspiração sombria e fantástica, tão episódica entre nós” (Oliveira, 1996: 102). De facto, em *Os*

⁹⁴ Esta obra, *Les Mille et Un Fantômes*, encontra-se dividida em quinze capítulos. A narrativa que constitui *O Beijo do Vampiro* apresenta-se dividida em quatro capítulos, tendo como títulos originais: “*Chapitre XII – Les Monts Carpathes*”, “*Chapitre XIII – Le Château de Brankovan*”, “*Chapitre XIV – Les Deux Frères*” e “*Chapitre XV – Le Monastère de Hango*” (Wikisource la bibliothèque libre, 2011), ou seja, trata-se de um excerto da obra *Les Mille et Un Fantômes*.

⁹⁵ Cf. Dumas (2003: 115-127).

⁹⁶ Cf. Dumas (2003: 128-136).

⁹⁷ Cf. Dumas (2003: 137-151).

⁹⁸ Cf. Dumas (2003: 151-169).

⁹⁹ Cf. Dumas (2003: 154-155).

¹⁰⁰ Cf. Dumas (2003: 161-162).

¹⁰¹ Cf. Dumas (2003: 163).

Canibais, surgem vários elementos associados ao sobrenatural, nomeadamente no que diz respeito ao visconde de Aveleda. Vejamos quais.

Quanto à intriga, primeiramente, temos de apontar que esta se encontra dividida em oito partes ou capítulos. Nesses oito capítulos, encontramos dois tipos de discurso, um que se prende ao narrador e às suas reflexões, como mais à frente evidenciaremos, e outro que diz respeito à narração da história propriamente dita.

No primeiro capítulo, o narrador descreve-nos a realização de um baile, apresentando ao leitor as personagens do visconde de Aveleda, de Margarida, de D. João e do barão. Também nesta parte, ocorre o primeiro facto estranho, quando D. João passa pelo visconde e sente a inércia do granito, segundo o narrador¹⁰².

Na segunda parte, o leitor pode assistir à conversa entre Margarida e o visconde de Aveleda, onde a jovem questiona o seu interlocutor acerca da sua tristeza permanente, querendo saber se a sua felicidade depende dela, ao mesmo tempo que afirma que lhe pertence. O visconde comunica-lhe que é impossível o amor entre ambos, devido a um mistério.

Chegamos, então, ao terceiro capítulo, onde surge a declamação de um poema por parte do visconde de Aveleda, denominado “*Eco!*”, que trata da metamorfose de uma ninfa em rochedo informe, o que deixa todos os presentes emocionados. Surge igualmente a conversa entre o visconde e Margarida, nos jardins, em que ela tenta desvendar os segredos dele e na qual o visconde de Aveleda lhe responde por enigmas, perguntando-lhe se ela teria coragem de o abraçar caso ele fosse um corpo animado por um mecanismo. Margarida responde-lhe que aceitaria, mesmo se o leito nupcial fosse no cemitério. O visconde fica feliz ao ouvir tais palavras.

Seguidamente, na quarta parte, verifica-se, em primeiro lugar, a conversa entre Margarida e D. João, na qual a primeira fica chocada com as observações que este último faz acerca do visconde. O leitor assiste, ainda, à festa de casamento entre Margarida e o visconde de Aveleda, em que decorre uma conversa entre duas mulheres que comentam o facto de o visconde se encontrar taciturno e nunca mostrar as suas mãos, por andar sempre de luvas. Depois da festa, os noivos vão para os seus aposentos, e o visconde senta-se perto de um fogão com o braseiro aceso. Os noivos iniciam uma conversa, na qual Margarida fica nervosa e assustada, pois as afirmações do marido conduzem-na à conclusão de que ela não o conhece e de que algo sério está por detrás da verdadeira identidade do visconde.

¹⁰² Cf. Carvalhal (2004: 221).

Quanto ao quinto capítulo, ele trata da personagem de D. João, sobre a qual o narrador elabora algumas reflexões. Aqui, são, igualmente, fornecidos alguns dados acerca de D. João, o qual começa a refletir sobre a sua vida, suicídio ou ideia de vingança, pensando, de igual modo, qual seria a sua vítima.

Na sexta parte, o narrador volta a relatar a história dos noivos. O leitor pode assistir, mais uma vez, a uma conversa entre Margarida e o visconde de Aveleda, na qual a esposa comunica ao marido que sente um medo que não sabe explicar e lhe pergunta quem ele é, realmente. Surge, então, a revelação do visconde: ele é uma estátua! Margarida, perante este anúncio, entra em choque, o qual a conduz à loucura e, conseqüentemente, ao suicídio. O visconde acaba, também, por ser vítima de uma fatalidade.

Já no penúltimo capítulo, o sétimo, temos, então, a cena de canibalismo involuntário cometido pelo Sr. Urbano Solar e pelos seus dois filhos, pai e irmãos de Margarida, que se alimentam do corpo do visconde, sem terem o conhecimento da sua identidade.

Por fim, no oitavo capítulo, é anunciada a morte de Margarida; dá-se o suicídio de D. João; e o Sr. Urbano Solar e os seus dois filhos descobrem que se alimentaram do corpo do visconde e que estão milionários, graças à fortuna deste último.

Depois deste resumo da intriga da narrativa de Carvalho, passemos, então, a uma breve análise de certos aspetos que merecem aqui ser destacados.

Começemos por falar do narrador. Este apresenta dois tipos de discurso ou narração, um que se liga às suas reflexões metaliterárias e que é narrado na primeira pessoa do singular, e outro que se associa ao relato da história das personagens da intriga, a qual passa a ser narrada na terceira pessoa do singular. No entanto, não podemos omitir, de forma alguma, a existência de diálogos entre as personagens. No que diz respeito às reflexões metaliterárias do narrador, há que ter em consideração o facto de este apontar nomes importantes da literatura ocidental, uns clássicos e outros seus contemporâneos, como La Fontaine, Voltaire, Edgar Allan Poe, Hoffmann, Boileau, Balzac, Byron, Dumas, entre outros. Para além disso, o narrador apresenta pensamentos e explicações sobre vários assuntos, como por exemplo, as reflexões acerca do papel e da competência dos narradores¹⁰³; acerca dos diálogos das personagens¹⁰⁴; acerca das personagens (o que acontece com Margarida, a sua família¹⁰⁵ e D. João¹⁰⁶); acerca da moralidade presente nos contos, ao mesmo tempo que deixa o seguinte conselho às senhoras inexperientes:

¹⁰³ Cf. Carvalho (2004: 222).

¹⁰⁴ Cf. Carvalho (2004: 227-228).

¹⁰⁵ Cf. Carvalho (2004: 234).

¹⁰⁶ Cf. Carvalho (2004: 240-241).

“Aprendam pois desta fúnebre história as donzelas inexperientes a temperar os amados ímpetos com o sal da desconfiança para que não vão encontrar às vezes, como no exemplo exposto, algum rude madeiro, que se transforme em cruz de suplício, em lugar de um galhardo marido, aparentemente cheio de vigor, de energia e seiva fluente de mocidade. [...]” (Carvalho 2004: 259-260).

Outro ponto importante a ter em atenção diz respeito ao facto de o narrador, por vezes, se dirigir ao destinatário do texto nas suas reflexões metaliterárias:

“[...] Escolha o leitor a capricho o local da acção, que daí lavo eu minhas mãos, contanto que se não ausente do país em que sejam lidos Dumas e Kock, e onde abundem seminários, escândalos e sotainas.

Suponha o baile – se lhe apraz, mesmo por comodidade ou propriedade – suponha-o em Lisboa, na faustosa habitação duma Ninon de Lanclos contemporânea. [...]” (Carvalho, 2004: 223).

Como podemos verificar através deste trecho, o narrador simula dar liberdade de escolha ao leitor, mas ela é limitada, por exemplo, no que diz respeito à escolha do local do baile. Porém, segundo Maria do Nascimento Oliveira, é necessário ter em atenção o seguinte: “Por outro lado, o crédito da narrativa e a admissibilidade dos acontecimentos que nela se evoca sofrem grande abalo quando, a dado passo, o agente da enunciação tenta implicar o leitor na construção da obra [...]” (Oliveira, 1992: 71). Isto porque o leitor pode deixar de crer ou aceitar os fenómenos sobrenaturais que surgem na narrativa, devido ao facto de ter liberdade para ser parte integrante na construção dos acontecimentos do texto, o que pode causar uma quebra no efeito de ambiguidade essencial para a narrativa fantástica, segundo Filipe Furtado¹⁰⁷.

Para terminar esta questão do narrador, como vimos, ele elabora as suas reflexões, ao mesmo tempo que apresenta comentários metaliterários e dialoga com o leitor, segundo Gianluca Miraglia¹⁰⁸, que afirma ainda o seguinte:

“Todos estes comportamentos do narrador não favorecem a criação da atmosfera de tensão, de ‘suspense’, essencial ao fantástico, dado que dificultam a identificação e a participação emotiva do leitor nos eventos da ficção. Para além disso, deve acrescentar-

¹⁰⁷ Cf. Furtado (1980: 34-43).

¹⁰⁸ Cf. Miraglia (2004: 307-308).

-se que o narrador, onisciente, professa uma mentalidade burguesa, racionalista, e, ao comentar as experiências insólitas vividas pelas personagens, encarrega-se imediatamente de as reconduzir à dimensão prosaica de normalidade, explicando-as ora como ilusões dos sentidos ora como coincidências. [...]” (Miraglia, 2004: 308-309).

De facto, trata-se de um narrador onisciente que conhece a vida das personagens, sabe o que se passa com elas ao longo da história, bem como conhece o destino final das mesmas. Por último, é relevante sublinhar que as intervenções do narrador podem servir para auxiliar o leitor no esclarecimento de alguns aspetos presentes na narrativa, como quando o narrador fornece algumas explicações acerca do conto, afirmando o seguinte: “O meu conto é amador do sangue azul; adora a aristocracia. E o leitor há-de peregrinar comigo pela alta sociedade; hei-de levá-lo a um ou dois bailes, e despertar-lhe o interesse com mistérios, amores e ciúmes dos que se armazenam por esses romances de armar ao efeito. [...]” (Carvalho, 2004: 217-218).

Passemos agora à questão do tempo no texto de Álvaro do Carvalho, onde as referências temporais estão quase todas associadas à noite, como é o caso dos seguintes exemplos: “[...] Estava sereníssima a noite [...]” (Carvalho, 2004: 218); “Vinha próximo o alvor da madrugada [...]” (Carvalho, 2004: 230); “À meia-noite estava o salão deserto [...]” (Carvalho, 2004: 237); entre outras alusões temporais. De facto, deveremos ter em conta que a noite é simbolicamente conotada com o mistério, como nos mostra Michel Pastoureau¹⁰⁹. É durante a noite, nomeadamente na primeira e única noite de casados que Margarida e o visconde de Aveleda passam juntos, que se dá a revelação da verdadeira essência do visconde, como adiante evidenciaremos mais pormenorizadamente, na questão relativa às personagens.

Por sua vez, no que diz respeito aos espaços, o narrador menciona alguns locais, como, por exemplo, o Japão, a Sibéria, Lisboa, a Arábia, Roma e a Madeira. Contudo, deveremos prestar especial atenção aos espaços interiores aqui abordados pelo narrador, como, por exemplo, a descrição do espaço do baile¹¹⁰, bem como a descrição dos aposentos de Margarida e do visconde de Aveleda, sendo este o local onde é feita a revelação de quem é realmente o visconde. Os aposentos tornam-se, portanto, num lugar híbrido onde surge o fenómeno sobrenatural e são descritos da seguinte forma: “Ao transpor o limiar do seu encantado aposento, Margarida estremeceu, dando com os olhos tímidos nos brancos cortinados de fina seda com grandes bordaduras de ouro puríssimo, que velavam o misterioso

¹⁰⁹ Cf. Pastoureau (1997: 123-124).

¹¹⁰ Cf. Carvalho (2004: 218-219).

tálamo. [...]” (Carvalho, 2004: 237-238). Como se pode verificar, nesta citação encontra-se a palavra “misterioso”, o que de facto tem bastante significado, sendo que é neste espaço que se descobre o mistério do visconde. Os aposentos acabam, assim, por se tornarem num espaço misterioso, devido ao facto de absorverem o mistério da personagem.

Observemos, agora, as personagens da narrativa, sendo que aqui surgem diversas figuras, as quais merecem ser brevemente estudadas.

Começemos pelas personagens secundárias de menor relevo, categorizadas como figurantes, onde se destacam o Barão, que é o amigo de D. João; a dona da casa onde decorriam os bailes; e o Anselmo, que é um velho criado do Sr. Urbano Solar e é quem dá a notícia da morte de Margarida. Porém, devemos ter em atenção que existem outras personagens secundárias mais significativas, como é o caso de D. João, do Sr. Urbano Solar e dos seus dois filhos.

D. João caracteriza-se por ser um pouco convencido, sobretudo em relação a Margarida, por quem é apaixonado, o que desencadeia o seu ódio para com o visconde de Aveleda, quando descobre que Margarida ama este último. É uma personagem detentora de posses que lhe permitem alimentar os vícios:

“O dinheiro escorregava-lhe por entre os dedos sobre as mesas alcoolizadas dos cafés, sobre o leito enxovalhado de perdas, sobre o empoeirado labirinto do distúrbio; e os folhetinistas galantes, os fúteis da moda, alguns homens de estudo mesmo, aplaudiam cúpidos, lisonjeando-lhe os vícios.

[...]

No entanto D. João aumentava em audácia. Os falados triunfos sopravam-lhe o demónio da vaidade. Era à elegância de seu porte, segundo ele, era à doçura de suas falas, e não ao ouro derramado, que devia brilhantes conquistas. [...]” (Carvalho, 2004: 240-241).

Vemos aqui o retrato de um jovem rico que, segundo o narrador, tem um dos mais fidalgos braços¹¹¹ e que se mostra como uma figura elegante e vaidosa. Devido às suas conquistas amorosas, apresenta-se como se fosse um “D. Juan”. No entanto, aqui a figura mítica de D. Juan aparece de uma forma parodiada, todavia, não no sentido caricatural que provoca o riso, mas sim como um D. Juan em decadência. E isto mesmo pode o leitor verificar quando D. João perde Margarida para o visconde de Aveleda, entrando em desespero

¹¹¹ Cf. Carvalho (2004: 241).

e loucura, que o leva ao suicídio. Contudo, o narrador afirma que D. João é um bom rapaz, generoso e amante.

No que diz respeito ao Sr. Urbano Solar e aos seus dois filhos, há a evidenciar, em primeiro lugar, que estes são pai e irmãos de Margarida. O Sr. Urbano Solar caracteriza-se por ser venturoso e velho, enquanto os seus filhos, um estava ligado à magistratura e o outro ao peraltismo, segundo o narrador¹¹². São estas três personagens que cometem, sem terem conhecimento de tal, o ato de canibalismo do corpo do visconde de Aveleda:

“Pouco depois entrava o velho folgazão com os dois filhos na câmara dos desposados, munido ele próprio dos apetrechos indispensáveis para o notável festim.

O sabor da carne não correspondia à aparência. Era excessivamente insulsa, viscosa e adocicada. [...]

O magistrado acabava de cair num reflexivo abatimento, encarando com os olhos desvairados já na configuração da insulsa iguaria, já no lugar em que fora encontrada. Supunha ter tocado com a faca alguma coisa, como uma caveira humana transformada pela acção do fogo.” (Carvalho, 2004: 258)

Mais tarde, o leitor toma conhecimento de que as três personagens ficam a saber que ingeriram o corpo do visconde, após o Sr. Urbano Solar ter tido uma conversa com D. João, poucos segundos antes de este último falecer, aquando do seu suicídio; e que o Sr. Urbano Solar e os seus dois filhos ficam milionários, devido ao facto de serem os únicos herdeiros do visconde de Aveleda, por este não ter qualquer familiar para herdar os seus bens, e por serem eles os herdeiros de Margarida, a esposa do visconde, também ela morta.

Todavia, antes de passarmos às restantes personagens, importa abordar um pouco o tema do canibalismo, uma vez que esta narrativa é importante para a nossa dissertação justamente pelo facto de se ligar ao tema do vampirismo. Afirmamos tal aspeto, porque existem vampiros, nas lendas antigas, que para além de se alimentarem de sangue, se alimentam também de carne humana, como é o caso dos vampiros das lendas da Arábia¹¹³, das Estriges¹¹⁴, dos Pisacha e os Rakshasas¹¹⁵. É importante evidenciar ainda que esta questão já

¹¹² Cf. Carvalho (2004: 234).

¹¹³ Os vampiros das lendas provindas do deserto da Arábia denominam-se Ghouls, que são seres que tanto se alimentam de sangue como de carne (Regan, 2010: 38-39).

¹¹⁴ As Estriges, segundo Édouard Brasey, são vampiras que se alimentam quer do sangue, quer das entranhas das crianças (Brasey, 2010: 51).

¹¹⁵ Os Rakshasas e os Pisacha, segundo Sally Regan, são vampiros que se alimentam de carne humana, sendo que os Pisacha se alimentam sobretudo da carne dos cadáveres. Esta é a criatura canibal mais aproximada ao acontecimento do canibalismo na narrativa de Álvaro do Carvalho (Regan, 2010: 41).

havia sido abordada no conto *A Vampira*, do autor alemão Hoffmann, como acima foi referido. Existem, contudo, diferenças. Quanto à narrativa de Hoffmann, *A Vampira*, podemos verificar a presença de um canibalismo voluntário, sendo que a personagem de Aurélia pratica atos de canibalismo nos cemitérios com um grupo de mulheres, tendo a primeira consciência dos seus atos canibais¹¹⁶. Por sua vez, a narrativa de Carvalho, *Os Canibais*, apresenta ao leitor um ato de canibalismo involuntário do corpo do visconde por parte do Sr. Urbano Solar e dos seus dois filhos, sem estes terem a consciência do ato cometido.

Voltemos, então, às restantes personagens, sendo que ainda temos de apontar as de Margarida e do visconde de Aveleda. Quanto a Margarida, ela é filha do Sr. Urbano Solar e é apaixonada pelo visconde de Aveleda, com quem acaba por casar. Caracteriza-se pelo seu romantismo em matéria de sentimentos, pois, segundo o barão (amigo de D. João), Margarida só daria o seu coração uma vez¹¹⁷. Ela é atraente e venturosa, de rosto jubiloso, e adora valsar. Contudo, acaba por se suicidar após a fantástica revelação do visconde, que a petrifica e a conduz subitamente à loucura¹¹⁸. Podemos, portanto, chegar à conclusão de que o tema da loucura está presente neste texto relacionado com as personagens de D. João e de Margarida.

No que diz respeito ao visconde de Aveleda, saberemos mais tarde que o seu primeiro nome é Henrique¹¹⁹. O visconde distingue-se das restantes personagens por ser um homem estranho, envolto em mistério, apresentando uma aura triste e gostando de recitar poemas. Para além disso, o narrador descreve-o como sendo um homem que aparenta ter por volta de trinta ou quarenta anos, por ter o rosto pálido com uma barba negra, curta e fina¹²⁰. O visconde surge envolto num mistério que o leitor só desvendará quando ele se revela a Margarida na noite de núpcias: ele é, afinal, uma espécie de estátua e acaba por mostrar esse bizarro corpo à noiva:

“ – Pois que és, desgraçado?

– Uma estátua.

[...]

Não é pois de estranhar a credulidade de Margarida, que, logo em continente, sem acordar da mal-ajeitada surpresa, viu que as luvas do visconde, pela primeira vez arrancadas, lhe deixavam as mãos a descoberto. O mesmo foi que

¹¹⁶ Cf. Hoffmann (2010: 299).

¹¹⁷ Cf. Carvalho (2004: 220).

¹¹⁸ Cf. Carvalho (2004: 252).

¹¹⁹ Cf. Carvalho (2004: 238).

¹²⁰ Cf. Carvalho (2004: 221).

vergar-lhe sobre os joelhos o corpo alquebrado, e sufocar um grito na garganta. As mãos descarnadas, que a estreitavam, eram feitas de marfim.

[...]

Fez um movimento. Ressoaram estalos como de molas. Horror! Sobre a poltrona caiu um corpo mutilado, disforme, monstruoso. [...]” (Carvalho, 2004: 251).

O leitor, através dos diálogos das personagens, bem como das informações prestadas pelo narrador, chega, finalmente, à conclusão de que o visconde é um ser híbrido, ou seja, metade humano e metade estátua, elaborada numa espécie de marfim. Na conclusão da narrativa, e depois de o corpo deste se desconjuntar, temos o triste final do visconde, no qual ele é queimado no braseiro do fogão e ingerido pelo seu sogro e pelos seus cunhados no dia seguinte, devido ao facto de o corpo do visconde, mistura de carne e de marfim, se transformar numa massa informe¹²¹. Tal acontecimento liga-se à temática dos fenómenos “extra-ordinários”, na medida em que instaura a impossibilidade dessa ocorrência no mundo empírico da época, ou seja, o facto de existir um corpo híbrido, que exteriormente parece humano (com exceção das mãos e daí a utilização permanente de luvas), mas que contém partes de marfim, o que equivale ao monstro. Acaba por se desintegrar, ardendo na lareira e transformando-se numa massa informe e comestível.

Segundo Gianluca Miraglia¹²², as reflexões e os comentários do narrador vão dificultar a participação do leitor no que respeita aos acontecimentos da história, explicando os fenómenos insólitos que surgem perante as personagens através da racionalidade e, portanto, fazendo cessar a ambiguidade necessária ao género fantástico:

“[...] quando [o visconde] confessa à esposa, Margarida, a sua verdadeira essência, não há nem por parte das outras personagens, nem por parte do narrador aquela reacção de incredulidade, de dúvida, de hesitação, e diria melhor de resistência perante o impossível que marca o conto fantástico. [...]” (Miraglia, 2004: 311).

Contudo, Margarida fica de tal modo afetada e petrificada perante a revelação bizarra e insólita do seu esposo que tem um acesso de loucura que a conduz ao suicídio. Ela acreditou que ele era humanamente impossível, logo monstruoso e diabólico. Neste sentido, a narrativa cai no âmbito do “maravilhoso”. Por outro lado, se se colocasse a hipótese interpretativa de

¹²¹ Cf. Carvalho (2004: 252-253).

¹²² Cf. Miraglia (2004: 308-309).

tal corpo ser fruto do engenho científico e tecnológico, estaríamos à beira dos alvores da ficção-científica.

Para concluir a análise desta narrativa, importa dizer que Álvaro do Carvalho aí abordou ainda alguns problemas sociais, como é o caso, por exemplo, da ganância presente nas personagens do Sr. Urbano Solar e dos seus dois filhos. Desta forma, o vampirismo / canibalismo, embora involuntário, acaba por funcionar como uma metáfora para a crítica à sociedade burguesa, “imoral e materialista, lançada na corrida para o dinheiro”, como afirma Maria do Nascimento Oliveira (Oliveira, 1992: 58).

Esta obra de Álvaro do Carvalho foi adaptada, no ano de 1988, com toda a mestria, à linguagem cinematográfica pelas mãos do realizador Manoel de Oliveira (n. 1908), que também efetuou a adaptação e o argumento do filme, respeitando os diálogos e a sequência dos acontecimentos da narrativa de Carvalho. O filme caracteriza-se por ser um filme-ópera, uma vez que todos os diálogos das personagens são cantados em estilo operático. É importante apontar, de igual modo, a presença constante de um violino que acompanha os diálogos, assim como o facto de o realizador filmar as cenas envolvidas em escuridão ou, então, cobertas por uma fraca luz. O realizador joga também com algumas cores significativas nos cenários do seu filme, como é o caso do preto, do azul-escuro, do amarelo, dos tons de laranja e castanho. Estas escolhas podem dever-se ao facto de as cores escuras ou as cenas de pouca luz darem uma certa ênfase ao fenómeno sobrenatural, bem como ao mistério que envolve o visconde de Aveleda.

Contudo, temos ainda de dar uma especial atenção a esta personagem do visconde (Luís Miguel Cintra) e ao ato de canibalismo. Quanto ao visconde de Aveleda, ele apresenta-se, no filme, meio-humano, meio-máquina, sobretudo nas pernas e nos braços, os quais, segundo o que ele diz a Margarida¹²³ (Leonor Silveira), têm de ser retirados todas as noites. Quanto ao ato de canibalismo, este surge, não de uma forma explícita, uma vez que apenas visionamos o Sr. Urbano Solar (Joel Costa) e os seus dois filhos, o peralta (Rogério Samora) e o magistrado (Rogério Vieira), à mesa, na câmara nupcial dos noivos. O público pensará que eles se encontram a comer o corpo do visconde, uma vez que, tal como acontece na obra literária, se verifica que o Sr. Urbano Solar, depois de ir ao quarto dos noivos e de encontrar um bocado de carne no braseiro, chama os seus dois filhos, juntando-se depois à mesa. Nesta cena, ouve-se o ruído de talhares e veem-se as personagens com guardanapos presos no colarinho. Vemos também, no final do filme, D. João (Diogo Dória) fazer uma declaração, na qual

¹²³ Cf. Oliveira (1988, 01h:03m).

afirma que o pedaço de carne que se encontrava no braseiro era, afinal, o corpo do visconde, após a tragédia da noite anterior, o que ajuda o público a compreender que o Sr. Urbano Solar e os seus dois filhos haviam ingerido, de facto, mas sem o saberem, o corpo do visconde. Verifique-se que também na adaptação cinematográfica continua pertinente a metáfora de crítica social presente na obra literária, pois os acontecimentos sucedem-se pela mesma ordem e são respeitados como tal. No final do filme, o público fica a saber que o Sr. Urbano Solar e os seus dois filhos se tornaram os herdeiros da grande fortuna do visconde e que, conseqüentemente, foram invadidos por uma enorme felicidade, o que nos remete, novamente, para as questões da ganância e do materialismo social.

Por fim, no que respeita às narrativas breves do século XIX, importa destacar ainda o célebre texto do autor francês Guy de Maupassant (1850-1893), *Le Horla* (*O Horla*), do qual publicou duas versões, a primeira em 1886 e a segunda em 1887. A primeira¹²⁴ corresponde a um relato oral feito por um paciente do doutor Marrande a uma assembleia de colegas do médico; a segunda versão¹²⁵ diz respeito a um registo diário, no qual o paciente do doutor Marrande relata, dia após dia, o que lhe vai acontecendo. Todavia, antes de continuarmos a abordar esta narrativa, é necessário ter em conta que, nas obras deste autor, a temática da loucura é constante, como afirma Ana Alexandra Seabra de Carvalho: “[...] Parece-nos muito forte e evidente a alusão à fobia da loucura, do lado incontrolável da mente humana que pode apoderar-se, por completo, do indivíduo. Vários contos [...] explorarão esta linha, como: *Le Horla*, *Un fou?*, *Qui sait?*” (Carvalho, 2005: 182). Este tema, como vimos, já havia sido tratado por Álvaro do Carvalho, em duas personagens da sua narrativa, como são os casos de D. João e de Margarida¹²⁶.

Consideremos, então, *O Horla*, de Maupassant, que narra a história de uma personagem que assiste a alguns fenómenos estranhos, talvez de natureza sobrenatural, causados, segundo o narrador, por um suposto ser invisível, cuja existência é cabalmente provada à luz da Razão e da Ciência, e que lhe provocaria indisposições, inquietações, tristeza, febre, pesadelos e a sensação de ser controlado por essa entidade estranha. Para o narrador-personagem, o facto de esse ser apenas beber água e leite e se alimentar da respiração dos humanos, enquanto estes dormem, torna-se uma certeza de malignidade, sobretudo ao ler uma notícia de jornal que evidencia que casos de ataques semelhantes teriam acontecido no Brasil:

¹²⁴ Cf. Maupassant (2004a: 131-142).

¹²⁵ Cf. Maupassant (2004b: 143-176).

¹²⁶ Cf. Carvalho (2004: 252).

“[...] ‘Uma espécie de epidemia de loucura parece lavrar desde há algum tempo na província de São Paulo. Os habitantes de várias aldeias fugiram abandonando as suas terras e as suas casas dizendo-se perseguidos e comidos por vampiros invisíveis que se alimentam da sua respiração durante o sono e que, além disso, apenas beberiam água e algumas vezes leite!’” (Maupassant, 2004a: 142, itálicos presentes no texto).

Verificamos, portanto, que este alegado ser é tomado por um vampiro invisível. Porém, pode-se afirmar que aqui o vampiro não é visto como o sugador de sangue, mas sim como se fosse uma espécie de sugador de almas, uma vez que se alimentaria da respiração das suas vítimas, no período da noite. Esta questão dos vampiros que se alimentam de almas é abordada por Sally Regan, que aponta as figuras dos Comedores de Almas¹²⁷ e dos Jiangshi¹²⁸, seres que retiram a energia vital das suas vítimas, tal como supostamente acontece à personagem-narrador desta obra fantástica de Maupassant¹²⁹.

Em *O Horla*, tratar-se-ia alegadamente de um ser novo que poderia vir a substituir os seres humanos viventes na Terra, como refere o narrador:

“[...] Todo pavor humano provém dela! Depois do homem, o Horla. Depois daquele que pode morrer todos os dias, a todas as horas, a todos os minutos, devido a todos os acidentes, chegou aquele que só deve morrer no seu dia, na sua hora, no seu minuto, porque atingiu o limite da sua existência!” (Maupassant, 2004b: 176).

Podemos ver através desta citação que o narrador está realmente convencido da existência de um ser novo que surge inexplicavelmente e cuja mera existência causaria enorme terror às pessoas. Na realidade, as pessoas vivem com medo da chegada de seres novos, estranhos a si, “extraterrestres”, o que prenuncia uma abertura para o género literário da ficção-científica, tendo em conta que este tema e este género vão ser bastante explorados, no século XX, e também no mundo da Sétima Arte.

Como podemos evidenciar no nosso estudo, até então, os autores continuaram a retratar os vampiros com características da Antiguidade, como é o caso dos dentes afiados, da palidez e

¹²⁷ Comedores de Almas: trata-se de feiticeiros que têm o poder de se metamorfosearem em animais estranhos e que devoram almas humanas. É uma lenda oriunda da África Ocidental (Regan, 2010: 37).

¹²⁸ Jiangshi: estes seres, criados no seio das lendas chinesas, caracterizam-se por se alimentarem da força vital humana, por serem cobertos de pelo, terem sobranceiras longas e dentes e unhas afiados (Regan, 2010: 44-45).

¹²⁹ Trata-se, com efeito, de um dos exemplos literariamente mais conseguidos do texto fantástico, de acordo com a caracterização proposta por Todorov.

da alimentação através do sangue humano. Porém, neste século, ao contrário das figuras monstruosas descritas nas lendas da Antiguidade, estas passaram a ser descritas, por via da literatura, como sendo sedutoras e, sobretudo, como pertencendo à aristocracia e sendo detentoras de avultados bens materiais. Contudo, não nos podemos olvidar da existência, nestas obras estudadas, de seres alegadamente canibais (seja através de canibalismo voluntário, seja através de canibalismo involuntário), bem como de seres alegadamente invisíveis que se alimentariam da respiração humana, durante o sono das vítimas.

Tendo este ponto de situação, até ao momento, iremos, seguidamente, estudar aprofundadamente a obra literária de Bram Stoker (1847-1912), que deu origem ao mais célebre dos vampiros da História.

b) O caso de *Drácula* de Bram Stoker (1897)

Passemos, então, ao estudo do célebre romance de Bram Stoker (1847-1912), *Dracula* (*Drácula*), publicado em 1897. Sally Regan afirma o seguinte:

“[...] Inspirando-se nos mitos da Europa de Leste, Stoker criou um vilão bebedor de sangue que era repellido por alho e artefactos religiosos, capaz de mudar de forma, que apenas podia entrar numa casa quando era convidado e era vulnerável a uma estaca no coração. A enorme força e a capacidade de rastejar pelas paredes foram obra da sua imaginação.” (Regan, 2010: 64).

Stoker inspirou-se na tradição folclórica e na tradição literária e criou o mais célebre dos vampiros.

No que respeita ao tipo de romance, trata-se de um romance negro ou de terror, pois, segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva¹³⁰, este género de romance contém personagens perversas e espaços que se ligam ao mistério, aspetos bem visíveis na obra em estudo, como mais à frente se evidenciará através da sua análise.

¹³⁰ Vítor Manuel de Aguiar e Silva teorizou acerca do romance, como é o caso relativamente aos seus diversos géneros (romance de cavalaria, romance sentimental, romance pastoril, romance picaresco, romance negro ou de terror, etc.), bem como à catalogação das personagens (como mais à frente daremos ênfase, aquando do tratamento das personagens do romance de Stoker); abordou ainda a questão do romance fechado (no qual se conhece o desfecho das personagens) e do romance aberto (onde as histórias das personagens não tem um desfecho único, apresentando informações abertas que podem dar origem a uma possível continuação), entre outras informações pertinentes (cf. Aguiar e Silva, 2006: 671-786).

Começemos por atentar no título. Desde a primeira edição original da obra, verifica-se que as letras que compõem o título do livro são apresentadas a vermelho. Este facto acontece, igualmente, com a edição portuguesa. Segundo Michel Pastoureau¹³¹, a cor vermelha encontra-se associada ao sangue, à paixão, ao erotismo, à sedução, ao fogo, aos crimes de sangue, e o autor destaca o “[...] vermelho satânico, o das chamas do Inferno, que queima, fere, destrói. [...]” (Pastoureau, 1997: 161). Como se pode facilmente verificar, tais características ligam-se à temática do vampiro, sobretudo no que diz respeito à sedução, aos crimes de sangue e ao aspeto satânico, uma vez que estes seres se alimentam de sangue, utilizando a sedução para atrair as suas vítimas, e estão conotados, no imaginário cristão, com o Diabo.

Passemos, então, a uma breve síntese da intriga deste romance, uma vez que ele se encontra dividido em vinte e sete capítulos, nos quais temos visíveis três histórias ligadas entre si.

Assim, uma primeira ação corresponde à visita e estadia de Jonathan Harker no castelo do conde Drácula, situado na Transilvânia (Cárpatos), a qual poderemos situar ao longo dos capítulos I a IV. Ainda nesta parte, Jonathan Harker relata alguns pormenores da sua viagem até ao castelo, onde teve contacto com algumas lendas estranhas da população local relacionadas com os vampiros, nomeadamente sobre o conde Drácula e suas vampiras, que, mais tarde, atacam Jonathan Harker. Já no castelo, este vê-se prisioneiro do conde e, devido a isso, tenta descobrir mais informações acerca do seu hospedeiro e uma maneira de escapar da sua prisão no castelo.

Na segunda parte, delimitada entre os capítulos V a XVI, o leitor tem acesso à história de Lucy Westenra, a qual é vítima dos ataques de Drácula, sendo contaminada e transformada em vampira. A sua destruição ocorrerá através do Dr. Van Helsing, de Arthur Holmwood (mais tarde chamado de Lord Godalming), do Dr. John Seward e de Quincey Morris, quando estes lhe espetam uma estaca no coração e lhe cortam a cabeça. Ainda nesta parte, o leitor tem acesso à fuga de Jonathan do castelo do conde Drácula, ao seu internamento no Hospital de S. José e Sta. Maria devido a uma febre cerebral, bem como ao seu casamento com Mina Murray, que acorrera para salvar o noivo.

A terceira parte corresponde aos capítulos XVII a XXVII. Aqui se narra a contaminação de Mina, vampirizada pelo conde Drácula, o que leva Jonathan Harker, com a ajuda do Dr.

¹³¹ Cf. Pastoureau (1997: 160-163).

Van Helsing, de Arthur Holmwood (Lord Godalming), do Dr. John Seward e de Quincey Morris, a perseguir e a destruir o conde Drácula, para salvar Mina do seu destino fatal.

Todavia, é importante lembrarmos a terceira história, a do paciente do Dr. John Seward, Renfield, pois é devido a ele que se dá a contaminação de Mina, após ele ter convidado o conde Drácula a entrar no manicómio pela primeira vez. O leitor tem acesso à história desta personagem a partir do capítulo V.

O romance é composto por vários tipos de documentos supostamente autênticos: os diários de várias personagens, nos quais elas contam todas as estranhas aventuras que lhes vão ocorrendo; a esta narrativa diarística junta-se uma narrativa epistolar constituída pelas cartas e pelos telegramas que vão sendo enviados e recebidos, ao longo de todo o romance, pelas personagens; temos ainda notícias ou relatos, bem como relatórios, como é o caso do “Relatório do Dr. Patrick Hennessey para o Dr. John Seward”¹³². Apesar de todos os outros tipos de documentos presentes neste romance, predominam os diários redigidos pelas personagens, sendo que estes relatos, geralmente, são escritos na primeira pessoa do singular, embora se verifique a presença de diálogos trocados entre as personagens e alguns parágrafos que são escritos com a utilização da primeira pessoa do plural¹³³. Em conclusão, podemos afirmar que estes diários são elaborados com base nas experiências vividas e nas memórias das personagens: “[...] Para o pequeno-almoço [escreve Jonathan Harker] tive mais *paprika* e uma espécie de papas de farinha de milho, a que elas chamaram *mamaliga*, e beringela recheada de carne, um prato excelente a que eles chamam *impletata*. (*Mem.* – Conseguir também esta receita.) [...]” (Stoker, 2010: 8, itálicos presentes no texto).

O recurso ao artifício literário da variedade de tipos de documentos supostamente autênticos esconde a presença da instância autoral. Esta, em vez de delegar a responsabilidade da narração num narrador de terceira pessoa, omnisciente, pulveriza essa responsabilidade pelas várias personagens intervenientes. O leitor, para reconstruir a intriga e a poder interpretar, tem de juntar as várias peças do *puzzle* (os vários documentos supostamente autênticos). Desta forma, instaura-se uma certa ambiguidade no texto, pois os fenómenos de aparência sobrenatural poderão ser atribuídos à imaginação e/ou credulidade das personagens. Por este aspeto, o romance parece e aproxima-se das regras do fantástico, pois ele permite a hesitação aterrorizada do leitor.

Quanto às referências temporais, estas surgem durante todo o romance através dos diários, telegramas, cartas e notícias, sendo todos eles datados no momento da sua redação. Verifica-

¹³² Cf. Stoker (2010: 171-173).

¹³³ Cf. Stoker (2010: 378-381).

-se, assim, que o início da ação data do dia três de maio, através do diário de Jonathan Harker, aquando da viagem deste à Transilvânia, mais propriamente ao castelo do conde Drácula. A ação termina no dia seis de novembro, o qual diz respeito à data da destruição de Drácula e da morte de Quincey Morris. Concluímos, portanto, que existem referências ou dados temporais quanto aos dias e meses em que se passam os acontecimentos. Contudo, deveremos ter em consideração também que, em certos diários, existem referências aos momentos do dia em que ocorrem os episódios, como é o caso de um dos diários do Dr. Seward, o qual é datado do dia quatro de setembro e onde, para além desta informação, ele ainda coloca outras referentes às várias partes do dia, ou seja, a personagem divide este seu diário em três partes, que correspondem a “4 de Setembro [...] Mais tarde [...] Meia-noite [...]” (Stoker, 2010: 128-130). Quanto à “Nota Final”, redigida por Jonathan Harker, ela data de sete anos após a morte do conde Drácula e de Quincey Morris.

Relativamente aos espaços, os documentos atrás mencionados fazem também alusão a lugares, menções que são feitas por quem redige os documentos. Um exemplo deste aspeto diz respeito aos diários de Jonathan Harker, sobretudo aqueles que ele escreve aquando da sua viagem ao castelo de Drácula, onde ele vai descrevendo os sítios por onde vai passando, sendo este um fator importante, por auxiliar o leitor no conhecimento dos locais exóticos onde estão a decorrer os acontecimentos, conferindo verosimilhança à narrativa.

É essencial, igualmente, ter em conta que esta questão dos espaços vai ser bastante importante na constituição da sugestão do fantástico neste romance, uma vez que é visível a presença quer de lugares descritos de forma realista conforme ao mundo empírico presente na história, quer de espaços híbridos (misto de real e sobrenatural), o que é um aspeto essencial para a construção de uma narrativa fantástica, segundo Filipe Furtado¹³⁴, pois é no nosso mundo conhecido que irromperá o fenómeno sobrenatural.

Em primeiro lugar, temos os espaços familiares, descritos realisticamente, que podemos exemplificar com a seguinte citação de um diário de Mina, no qual ela descreve alguns aspetos da cidade de Whitby:

“[...] É um lindo lugar. O pequeno rio, o Esk, corre atrás de um profundo vale, o qual se alarga ao chegar ao porto. Atravessa-o um grande viaduto, de altos pilares, através dos quais tudo nos parece mais distante do que na realidade. O vale está maravilhosamente verde, e é tão íngreme que quando se está nas terras altas e se olha em frente parece estar tudo no mesmo plano, a não ser que se esteja suficientemente

¹³⁴ Cf. Furtado (1980: 119-130).

perto para olhar para baixo. As casas da velha cidade [...] têm todas telhados vermelhos e parecem amontoadas umas sobre as outras [...].” (Stoker, 2010: 72).

Como podemos comprovar através desta citação, estamos perante a descrição de um espaço amplo, que apresenta características da natureza, como é o caso do rio Esk e do vale verdejante, bem como características civilizacionais, pois são mencionadas habitações. Verifica-se, então, que, neste contexto, estão reunidos todos os componentes que fazem parte e enfatizam o mundo empírico, onde vão surgir os acontecimentos de aparência sobrenatural, ou seja, são as descrições destes locais naturais que transmitem alguma realidade face aos acontecimentos insólitos que surgem dentro da narrativa.

Em segundo lugar, passemos à questão dos espaços híbridos, uma vez que são alguns os lugares relacionados com o efeito de fantástico que surgem descritos na obra. Neste caso, podemos apontar a descrição de locais como o cemitério, nomeadamente o túmulo dos Westenra, onde foi sepultado o corpo de Lucy Westenra após a sua morte, e do qual nos é apresentada uma descrição, aquando de uma noite que o Dr. Van Helsing e o Dr. Seward vão lá passar, de modo a que o primeiro prove ao segundo que Lucy se transformou num ser morto-vivo, após o seu falecimento:

“[...] Por fim chegámos ao muro do cemitério, o qual trepámos. Com alguma dificuldade, pois estava muito escuro e todo o lugar nos parecia imensamente estranho, encontrámos o túmulo dos Westenra. [...] O túmulo durante o dia e quando coberto de flores frescas tinha parecido horrível e repulsivo, mas agora, dias depois, com as flores murchas, os brancos a tornarem-se cor de ferrugem e os verdes castanhos, quando a aranha e o escaravelho recuperavam o seu domínio habitual, quando a pedra descorada pelo tempo e a argamassa coberta de pó juntamente com o ferro enferrujado e húmido, o metal manchado e as chapas de prata oxidadas espelhavam o fraco brilho da luz, o efeito era mais miserável e sórdido do que se poderia imaginar. Transmitia irresistivelmente a ideia de que a vida, a vida animal, não era a única coisa que podia morrer.” (Stoker, 2010: 215-216).

Neste caso, o espaço descrito é real. Contudo, ele evoca sentimentos de terror que estão associados à ideia de morte da época.

Ao longo do romance, vamos verificando algumas referências, aos esconderijos do conde Drácula, dos quais se destaca o seu castelo, na Transilvânia, onde a intriga do romance se

inicia, e onde termina a existência do vampiro. Quanto ao castelo¹³⁵, é nele que se escondem os túmulos do conde Drácula, bem como os das três vampiras que este alberga naquele espaço, túmulos (ou caixões) que se encontram numa antiga capela que servira outrora de cemitério.

As descrições do castelo do conde são transmitidas a partir do ponto de vista de Jonathan Harker, nos seus diários, aquando da sua viagem e estadia neste local. Jonathan Harker descreve o castelo, salientando a antiguidade da sua arquitetura, as suas dimensões e o seu estado ruinoso atual: pátio de dimensões grandes, janelas negras e uma grande porta velha; o castelo encontra-se em ruínas, apresentando destruição em algumas partes; a entrada é em pedra, estando alguma dela esculpida mas apagada pelo tempo. Estes aspetos correspondem à zona exterior do castelo¹³⁶, o qual se encontra à beira de um precipício. No que diz respeito à parte interior, Jonathan aponta diversas características, como o facto de o edifício ter umas escadas em caracol, um chão em pedra, uma sala com lareira, um quarto sem janela e outro iluminado (onde Jonathan ficou acomodado), não conter qualquer vestígio de espelhos e ter uma biblioteca com muitos livros sobre a Inglaterra. Jonathan Harker vai apontando todas estas características ao longo de um dos seus diários¹³⁷. Refira-se o quarto do conde Drácula, que se encontrava completamente cheio de pó, com pouca mobília e onde havia um monte de ouro a um canto¹³⁸. Porém, temos também de ter em conta a velha capela, que servia de cemitério, e onde estavam os caixões dos vampiros, que Jonathan Harker descreve do seguinte modo:

“[...] Finalmente, abri uma pesada porta, que ficou entreaberta, e encontrei-me numa velha capela, que, era evidente, tinha sido utilizada como cemitério. O telhado estava destruído, e em dois sítios havia degraus conduzindo a galerias, mas o chão tinha sido recentemente escavado e a terra colocada em grandes caixas de madeira, obviamente aquelas que tinham sido trazidas pelos eslovacos. [...]” (Stoker, 2010: 56).

Vejamos, agora, a questão das personagens neste romance. Encontramos aqui um protagonista, personagens deuteragonistas, e personagens secundárias acessórias.

¹³⁵ “[...] O castelo medieval quase reduzido a ruínas, imprescindível à maioria das novelas góticas, foi frequentemente retomado em narrativas dos séculos XIX e XX. [...]” (Furtado, 1980, p.121).

¹³⁶ Cf. Stoker (2010: 20-21).

¹³⁷ Cf. Stoker (2010: 21-34).

¹³⁸ Cf. Stoker (2010: 56).

Abordaremos, em primeiro lugar, as personagens secundárias acessórias, deixando a questão das personagens deuteragonistas e do protagonista para mais adiante, sendo que daremos um especial destaque à análise da personagem protagonista, devido ao facto de ser através desta que vai surgir o tema da metamorfose neste romance, como iremos constatar.

No que toca às personagens secundárias acessórias¹³⁹ presentes na obra de Bram Stoker, que, apesar de não surgirem muito frequentemente ou de só aparecerem uma vez, têm uma certa importância, na medida em que fornecem informações às restantes personagens que as vão auxiliar na perseguição e destruição do conde Drácula. Neste grupo podemos destacar algumas personagens: a Sr.^a Westenra (mãe da Lucy), que acaba por falecer devido aos seus problemas de coração; o Sr. Hawkins, um advogado que trata Mina Harker e Jonathan Harker como filhos, deixando-lhes toda a sua fortuna depois de falecer; a Irmã Ágata, que cuida de Jonathan Harker aquando do internamento deste no sanatório; o Sr. Billington, que prestou informações acerca do conde e da sua mercadoria de cinquenta caixas de terra; Rufos Smith, que presta algumas informações a Arthur (Lord Godalming) acerca do paradeiro do barco onde viaja o conde; o Sr. Swales, que se torna amigo de Mina Harker e que se caracteriza por ser uma figura descrente no que respeita às lendas ou acontecimentos insólitos¹⁴⁰, entre outras personagens episódicas. A sua função é criar um contexto social verosímil e realista para reforçar o estranhamento da introdução de criaturas sobrenaturais.

Quanto às personagens deuteragonistas¹⁴¹ presentes na narrativa de Stoker, destacam-se as seguintes: Jonathan Harker, Mina Murray / Harker, o Dr. Seward, o Dr. Van Helsing, Arthur Holmwood, Quincey Morris, Renfield, Lucy e as três vampiras.

Começemos por Jonathan Harker. Trata-se de um recém-licenciado em advocacia e noivo de Mina, com quem acaba por casar ao longo do romance. No início, Jonathan mostra-se corajoso e aventureiro, apesar dos perigos e mistérios que enfrenta. Para além disso, distingue-se, igualmente, por ser curioso. Ao longo da intriga, e apesar da sua coragem, Jonathan vai começar a demonstrar um certo medo que se acentua com o passar do tempo, o que acontece, sobretudo, aquando da sua estadia no castelo do conde Drácula, onde assiste a fenómenos estranhos descritos nos seus diários, sendo que um dos seus maiores sustos se deu

¹³⁹ Personagens secundárias acessórias: Vítor Manuel de Aguiar e Silva aborda a questão das personagens “*comparsas*”, as quais ele também classifica como sendo personagens acessórias ou episódicas (Aguiar e Silva, 2006: 700).

¹⁴⁰ Cf. Stoker (2010:74-75).

¹⁴¹ Personagens deuteragonistas: Vítor Manuel de Aguiar e Silva aborda a possível existência de personagens deuteragonistas num romance, sendo estas definidas pelo autor como personagens secundárias relevantes para a narrativa (Aguiar e Silva, 2006: 699-700).

no encontro com as três mulheres de aparência vampírica que o conde aloja no seu castelo¹⁴². Os horrores dessa noite fazem com que Jonathan, ao conseguir escapar do castelo do conde, seja internado com uma febre cerebral¹⁴³. O motivo da febre é importante para a construção da ambiguidade no texto fantástico, pois ela tanto pode ser interpretada como uma consequência dos fenómenos horríficos e sobrenaturais ou como uma causa das alucinações (explicação racional). Por último, importa enfatizar que Jonathan será essencial no desfecho da história, pois ele e Quincey Morris vão destruir o conde Drácula. Jonathan, com o auxílio da sua grande faca, corta-lhe a cabeça, enquanto Quincey Morris, servindo-se do seu punhal como uma estaca, trespassa o coração do vampiro¹⁴⁴.

Mina Murray é a noiva de Jonathan Harker, com quem acaba por casar no decorrer da intriga, passando a chamar-se Mina Harker a partir desse momento. Para além disso, Mina é muito amiga de Lucy Westenra. Quanto à sua vida profissional, ela é professora assistente. Mostra-se disponível para aprender e evidencia, igualmente, um enorme gosto pela escrita e por ajudar os outros. Caracteriza-se, ainda, por ser uma pessoa curiosa, corajosa e preocupada com os outros à sua volta, sobretudo, com Jonathan. Durante toda a narrativa, verificamos a presença quer de diários, quer de cartas da sua autoria. Devemos realçar o facto de Mina ser uma das vítimas do conde Drácula, tal como a sua amiga Lucy, questões que veremos mais atentamente, aquando do tratamento da personagem principal e do tema da metamorfose nesta obra. De qualquer modo, é essencial apontar que é Mina quem vai despoletar a perseguição e a consequente destruição do conde, com o objetivo de ser salva do fatal destino vampírico, após a sua morte.

Quanto ao Dr. John Seward, ele é médico e diretor de um hospital psiquiátrico. Por força da sua profissão, revela-se curioso, particularmente no que respeita aos comportamentos humanos, sendo este o motivo pelo qual dedica tanto tempo ao caso do seu paciente, R. M. Renfield, elaborando registos / relatórios acerca deste último, com o auxílio do seu fonógrafo. Segundo o Dr. Van Helsing, o seu colega Dr. Seward é uma pessoa bastante cuidadosa. Refira-se ainda o facto de o Dr. Seward ter amado Lucy Westenra, apesar de não ser correspondido no seu amor.

Chegamos, então, a uma das personagens fundamentais do romance, o Dr. Van Helsing, que é um professor de Amesterdão, doutor em várias áreas como, por exemplo, a medicina, a

¹⁴² Cf. Stoker (2010: 45-48).

¹⁴³ Este aspeto já se havia verificado na narrativa estudada de John Polidori, através da sua personagem Aubrey, que também passou por uma febre semelhante. Contudo, Jonathan mostra-se corajoso, ultrapassando a doença e tornando-se mais forte e decidido, ao passo que Aubrey apresenta recaídas em relação à sua saúde, devido ao facto de estar preso à promessa que fizera a Lord Ruthven (cf. Polidori, 2008: 26).

¹⁴⁴ Cf. Stoker (2010: 414).

filosofia, a literatura, entre outras. É muito amigo do Dr. Seward, sendo que este último o caracteriza, numa carta escrita ao seu amigo Arthur Holmwood, da seguinte maneira:

“[...] Van Helsing faria qualquer coisa por mim por uma razão pessoal [...]. Ele é aparentemente um homem arbitrário, mas isto é porque ele sabe aquilo de que está a falar melhor do que qualquer outro. Ele é um filósofo e um metafísico e um dos cientistas mais avançados da sua época e tem, segundo creio, um espírito absolutamente aberto. Isto, acrescido de nervos de aço, um temperamento de gelo, um espírito de decisão inabalável, autodomínio e tolerância exaltada de virtudes e bênçãos e o coração mais bondoso e mais leal [...].” (Stoker, 2010: 125, carta apresentada no texto em itálico).

Para além destes aspetos, o Dr. Van Helsing mostra-se, igualmente, uma pessoa bastante prestável e disponível para ajudar os amigos, bem como um crente fervoroso em Deus. Outras características suas são o facto de ele já ter alguma idade, e um temperamento algo estranho, apresentando respostas, que, segundo o Dr. Seward, são lógicas, mas ao mesmo tempo violentas e misteriosas, o que se pode verificar através das seguintes observações do discípulo, após uma conversa com o mestre:

“[...] Ele riu até chorar, e tive de descer as cortinas para que ninguém nos pudesse ver e interpretar mal; e depois chorou, até que riu de novo; e riu e chorou simultaneamente, como uma mulher. Tentei ser duro com ele, como seria para uma mulher em tais circunstâncias; mas não surtiu qualquer efeito. Homens e mulheres são tão diferentes em manifestações de força e fraqueza nervosas! Depois, quando o rosto dele voltou a ficar sério e rígido, perguntei- -lhe a razão da sua alegria e porquê em tal altura. A sua resposta foi de certo modo característica dele, pois era lógica, violenta e misteriosa. [...].” (Stoker, 2010: 191).

Quanto ao aspeto físico do Dr. Van Helsing, ele é descrito por Mina num dos seus diários, aquando do seu primeiro encontro com o professor: ela apresenta-o, num retrato direto, como tendo uma forte constituição, uma estatura mediana, um pescoço equilibrado sobre o tronco, os ombros e o peito largos, uma cabeça nobre com uma dimensão larga e grande, por se apresentar bem barbeado, por ter uma boca grande e resoluto, um maxilar quadrado e duro, um nariz com boas proporções, testa larga, cabelo ruivo, sobrancelhas

grandes e olhos azuis-escuros¹⁴⁵. Tal detalhe na descrição deve-se, talvez, à importância da personagem no romance. Ele é quem confirma a hipótese da existência do monstro sobrenatural, tornando-se o principal impulsionador da caça ao conde Drácula e apresentando-se, por isso, como um caçador de vampiros, ou como a figura do exterminador¹⁴⁶.

Todavia, antes de prosseguirmos o nosso tratamento das personagens, é essencial referir que o Dr. John Seward e o Dr. Van Helsing se encontram associados às áreas da ciência e da medicina, francamente em desenvolvimento neste século, como referem Rocque e Teixeira:

“[...] Ambos têm formação médica, exibem destreza na arte de curar e possuem sólidos conhecimentos sobre a ciência das doenças. Isto evidencia uma característica do período, marcado pelo desenvolvimento da medicina experimental, que obtém grandes avanços na identificação e profilaxia de doenças contagiosas, e pela forte valorização social da medicina” (Rocque e Teixeira, 2001: 23).

Atentemos, agora, na personagem de Arthur Holmwood, que mais tarde passa a ser tratado como Lord Godalming. Como noivo de Lucy Westenra, a qual ama intensamente, revela grande preocupação pela jovem quando ela começa a apresentar sinais de fraqueza, após o ataque do vampiro. Durante a narrativa, Arthur mostra-se uma personagem bastante respeitada e um crente fervoroso em Cristo. É Arthur quem, ao descobrir que Lucy, supostamente, se transformou em vampira, a liberta da maldição, cumprindo o ritual da estaca no coração, sendo o professor Van Helsing juntamente com o Dr. Seward, os responsáveis por cortar a cabeça a Lucy¹⁴⁷.

Quincey Morris, também apaixonado por Lucy Westenra, era um dos seus pretendentes. É muito amigo de Arthur Holmwood e mostra-se como uma personagem prestável e sempre disposta a ajudar os amigos. Acaba por falecer, após ser ferido durante a captura do conde Drácula.

Todas estas personagens são, então, deuteragonistas, pois têm uma grande relevância na construção e no desenvolvimento da intriga. Isto explica-se devido ao facto de este grupo de personagens, como já anteriormente afirmámos, ser o responsável pela perseguição, captura e destruição do conde Drácula, após o ataque deste a Mina. Porém, não podemos deixar de apontar como personagens relevantes Lucy Westenra e o paciente do Dr. Seward, R. M.

¹⁴⁵ Cf. Stoker (2010: 199-200).

¹⁴⁶ Exterminador: figura referida por Filipe Furtado, sendo caracterizada por combater contra todos os seres que sejam alheios à Natureza (Furtado, 1980: 88).

¹⁴⁷ Cf. Stoker (2010: 236-238).

Renfield, uma vez que são importantes na trama, por se ligarem, de modo aparentemente sobrenatural, à personagem do conde Drácula.

Primeiramente, vejamos a personagem de R. M. Renfield. Trata-se de um paciente do Dr. Seward e caracteriza-se por apresentar comportamentos sanguinários (pois devora animais vivos), uma grande força física, bem como uma enorme apetência por animais, nomeadamente, moscas, aranhas e pardais, os quais gulosamente devora. Para além disso, esta personagem apresenta uma dupla personalidade, bem como perturbações de humor, sendo que, umas vezes, se comporta de uma maneira violenta e outras de um modo calmo. Devido a estas características, o Dr. Seward afirma que Renfield é um homicida zoófago¹⁴⁸:

“11 da manhã. – O auxiliar veio agora mesmo ter comigo para me dizer que o Renfield tem estado muito enjoado e vomitou uma quantidade de penas.

– A minha ideia, doutor – disse ele –, é que ele comeu os pássaros vivos!

[...] O meu maníaco homicida é de uma espécie muito peculiar. Tenho de inventar uma nova classificação para ele, e chamar-lhe zoófago (comedor de vida); o que ele quer é devorar quantas vidas puder e propôs-se realizá-lo de uma maneira acumulativa. [...]” (Stoker, 2010: 80, itálicos presentes no texto, o qual é uma tradução exata do original inglês¹⁴⁹).

Como podemos ver nesta citação, a personagem de Renfield alimenta-se de animais vivos, nomeadamente de pardais, uma vez que ele se encontra enjoado e a vomitar penas, o que é um indício para o leitor de que o auxiliar do Dr. Seward estará certo. Importa salientar que Renfield se alimenta de animais vivos com a justificação de que este tipo de alimentação é saudável e lhe transmite vida, tal como ele conta ao Dr. Seward¹⁵⁰ e a Mina Harker¹⁵¹. É devido a Renfield que o conde Drácula, que controla a mente do lunático, obtém permissão para entrar no hospital psiquiátrico do Dr. Seward, sendo que os ataques a Mina se iniciam a partir desse dia, como mais à frente se verificará. Renfield, contudo, acaba por ser morto pelo próprio conde, quando já não lhe é útil.

¹⁴⁸ Zoófago: trata-se de um ser que devora animais vivos.

¹⁴⁹ “11 a.m. – The attendant has just been to me to say that Renfield has been very sick and has disgorged a whole lot of feathers. ‘My belief is, doctor,’ he said, ‘that he has eaten his birds, and that he just took and ate them raw!’ / [...] My homicidal maniac is of a peculiar kind. I shall have to invent a new classification for him, and call him a zoophagous (life-eating) maniac; what he desires is to absorb as many lives as he can, and he has laid himself out to achieve it in a cumulative way. [...]” (Stoker, 2006: 79-80).

¹⁵⁰ Cf. Stoker (2010: 78-79).

¹⁵¹ Cf. Stoker (2010: 256).

Existem ainda outras personagens que merecem um especial relevo, as quais dizem respeito às figuras que detêm aqui as características da metamorfose vampírica, sobre a qual nos debruçaremos adiante nesta dissertação, e onde vamos encontrar o protagonista. Todavia, antes de nos focarmos na personagem principal deste romance, temos de dar destaque, igualmente, às três vampiras que o conde Drácula aloja no seu castelo, bem como a Lucy Westenra.

Lucy Westenra é, inicialmente, a noiva de Arthur Holmwood, sendo muito amiga de Mina Harker. Caracteriza-se por ser uma jovem mulher, responsável, corajosa, linda, meiga, simpática e honesta. Lucy sofria de sonambulismo¹⁵², o que aparentemente justifica os seus recentes passeios noturnos:

“[...] Depois também a Lucy, apesar de estar tão bem, recomeçou, ultimamente, com o velho hábito de andar a dormir. A mãe dela falou-me disso e decidimos que eu fecharia a porta do nosso quarto todas as noites. A Sr.^a Westenra tem a ideia que os sonâmbulos vão sempre para os telhados das casas e para as beiras dos penhascos e depois, quando acordam subitamente, caem com um grito desesperante, que ecoa por todo o lado. [...]” (Stoker, 2010: 82).

“[...] Then, too, Lucy, although she is so well, has lately taken to her old habit of walking in her sleep. Her mother has spoken to me about it, and we have decided that I am to lock the door of our room every night. Mrs Westenra has got an idea that sleep-walkers always go out on roofs of houses and along the edges of cliffs, and then get suddenly wakened and fall over with a despairing cry that echoes all over the place. [...]” (Stoker, 2006: 81).

Estes ataques sonâmbulos auxiliam a queda de Lucy nas mãos do vampiro. Acaba por falecer, vítima do monstro, devido à fraqueza que os ataques lhe causaram e tornando-se vampira após a morte. Passa, então, a apresentar as características destes seres sobrenaturais, tal como nos é descrito pelo Dr. Seward num dos seus registos diários, no qual Lucy surge com dentes pontiagudos, uma aparência carnal e sem espírito, boca vermelha e voluptuosa¹⁵³. É essencial apontar, ainda, que Lucy, após se metamorfosear em vampira, se dedica a atacar

¹⁵² Cf. Stoker (2010: 82).

¹⁵³ Cf. Stoker (2010: 234).

crianças¹⁵⁴, sendo conhecida por estas como a “Dama Branca”¹⁵⁵, segundo as notícias publicadas em *A Gazeta de Westminster*. O seu corpo de vampira ou morta-viva acaba por ser exumado e destruído pelo seu noivo Arthur, com o auxílio do Dr. Van Helsing, para que descanse em paz.

Por sua vez, as vampiras que moram no castelo do conde Drácula são três jovens mulheres, duas delas morenas e a outra loira. Segundo o relato de Jonathan Harker¹⁵⁶, quando elas lhe surgiram não havia qualquer sombra, tinham os olhos grandes e escuros e o nariz aquilino. A loira, por seu turno, tinha olhos que pareciam safiras. Para além de terem lábios vermelhos, dentes brancos e afiados, possuem ainda certos poderes, como veremos mais à frente, aquando da abordagem da temática da metamorfose no romance de Stoker.

Chegamos, assim, à personagem protagonista do romance, o conde Drácula, que é a que dá o título à obra. Devido ao facto de ser o grande vilão do romance, ele é, simultaneamente, antagonista.

O nome do conde Drácula é mencionado pela primeira vez numa carta enviada por ele a Jonathan Harker, onde expressa os desejos de boas-vindas. No entanto, apenas surgirá no segundo capítulo, no qual encontramos dois retratos diretos do conde, ambos elaborados por Jonathan nos seus registos diários. Aí, ele descreve o conde como um homem alto e velho; com grande bigode e a cara bem barbeada; vestido de negro. Diz ainda o seguinte:

“O seu rosto era forte – muito forte –, aquilino, com uma elevação acentuada do nariz fino e narinas peculiarmente arqueadas; de fronte abobadada e arrogante e cabelo escasso nas têmporas, mas o restante farto. As sobrancelhas eram muito espessas, quase unidas sobre o nariz e de pêlos espessos, que pareciam encaracolar na sua própria abundância. A boca, tanto quanto eu podia ver sob o pesado bigode, era firme e algo cruel, com dentes peculiarmente brancos e aguçados; estes salientavam-se dos lábios, cuja notável vermelhidão revelava uma surpreendente vitalidade num homem da sua idade. Quanto ao resto, as orelhas eram pálidas e com as pontas extremamente aguçadas; o queixo era largo e forte e as faces firmes, apesar de magras. O efeito geral era de uma palidez extraordinária.

Até agora eu tinha reparado nas costas das mãos, enquanto elas pousavam nos joelhos, à luz do fogo, e pareceram-me bastante brancas e finas, mas, ao vê-las

¹⁵⁴ É importante referir que, nas lendas, já existiam vampiras que atacavam crianças, como é o caso das estriges, que correspondem a vampiras-feiticeiras, que se alimentam do sangue e das entranhas das crianças (Brasey, 2010: 51), e Lilith (Regan, 2010: 32-33).

¹⁵⁵ Cf. Stoker (2010: 193-194).

¹⁵⁶ Cf. Stoker (2010: 45-48).

mais de perto, não pude deixar de notar que eram rudes e largas, de dedos curtos e grossos. É estranho de dizer, mas tinha pêlos no centro das palmas. As unhas eram compridas e finas e cortadas em pontas afiadas. [...]” (Stoker, 2010: 24-25).

Ainda nesta descrição elaborada por Jonathan, podemos acrescentar o facto de o conde não se alimentar normalmente e de se ausentar de dia¹⁵⁷, tal como é característico dos vampiros lendários. Contudo, ao longo do romance, vão sendo desvendadas muitas outras facetas desta personagem, que põem a descoberto, a pouco e pouco, quer para as restantes personagens quer para o leitor, a verdadeira identidade do conde Drácula. O diário do Dr. Seward informa-nos sobre o conde Drácula, enquanto ser humano antes da metamorfose em vampiro. Segundo lhe relatara Van Helsing, de acordo com as informações fornecidas pelo seu amigo Arminius de Budapeste, o conde, antes da sua morte, havia sido um homem ligado ao estado, um alquimista e um soldado¹⁵⁸. Para além disso, apresentava-se, então como no presente, como alguém cujo conhecimento era muito vasto, demonstrando a sua inteligência e cultura. O conde Drácula, segundo as palavras do Dr. Van Helsing, reportadas por Mina num dos seus relatos diários, consegue sempre adaptar-se às novas épocas, à medida que os séculos vão passando. Assim, ele “estuda novas línguas. Aprende novos padrões de vida social, novos ambientes para modos antigos, política, leis, finanças, ciências, hábitos de outro país e outro povo que vieram a existir depois dele” (Stoker, 2010: 351). É desta forma que sobrevive através das sucessivas gerações.

Depois da metamorfose vampírica, o conde revela possuir uma grande força e as mãos frias, ter a necessidade de se alimentar de sangue humano, assim como a necessidade de dormir num caixão durante o dia, não possuir qualquer reflexo diante do espelho, o que o faz atirar para fora de uma janela do castelo um espelho que Jonathan havia levado consigo na viagem para se barbear, afirmando que os espelhos eram desprezíveis¹⁵⁹.

Quanto aos seus poderes, o conde possui, em primeiro lugar, o de se transformar, metamorfoseando-se em morcego e em nevoeiro, como sugerem as seguintes anotações de Mina no seu diário:

“[...] Levantei-me calmamente, afastei o estore e olhei para fora. O luar estava brilhante, o suave reflexo da luz sobre o mar e o céu confundiam-se num enorme e

¹⁵⁷ Cf. Stoker (2010: 24-25).

¹⁵⁸ É importante referir aqui ainda que o conde Drácula chegou a retratar algumas informações sobre as batalhas travadas, sendo as informações prestadas nos diários do Dr. John Seward e do Jonathan Harker as únicas às quais temos acesso acerca da vida do conde nos tempos mais antigos (cf. Stoker, 2010: 36-38, 330-331).

¹⁵⁹ Cf. Stoker (2010: 33).

silencioso mistério – era lindo e impossível de descrever em palavras. *Entre o luar e eu esvoaçava um grande morcego, que vinha e ia em grandes rodopios.* Uma ou outra vez aproximou-se muito, mas assustou-se ao ver-me, segundo suponho, e voou por sobre o porto e a abadia. [...]” (Stoker, 2010: 105, itálicos nossos).

“[...] Ter-me-ia levantado não fora uma letargia de chumbo que parecia prender-me os membros e mesmo a vontade. [...] *O nevoeiro tornou-se cada vez mais espesso e eu conseguia ver como ele entrava, pois eu via-o como uma espécie de fumo ou como o vapor branco provocado por água a ferver, a entrar tumultuosamente, não através da janela mas pelas frinchas da porta. Ele tornou-se ainda mais denso, até parecer concentrar-se numa espécie de coluna de nuvem dentro do quarto e através do seu topo eu conseguia ver a chama do gás a brilhar com um olho vermelho.* [...] Mas a coluna compunha--se quer do dia quer da noite, pois o fogo estava no olho vermelho, que ao pensar nisso adquiriu um novo fascínio para mim. *Até que, enquanto eu olhava, o fogo dividiu-se e pareceu brilhar sobre mim através do nevoeiro como dois olhos vermelhos, tal como Lucy me contara durante o seu momentâneo devaneio [...].*” (Stoker, 2010: 282-283, itálicos nossos).

Como podemos evidenciar, através destas citações, bem como das informações anteriormente apresentadas, o conde Drácula, tal como os vampiros da tradição, aparentemente terá o poder de se metamorfosear em diversos animais, bem como em qualquer outro elemento negativo da Natureza, segundo Édouard Brasey¹⁶⁰.

Outros poderes que devemos aqui referir associam-se ao facto de o conde conseguir trepar paredes, segundo o relato de Jonathan Harker num dos seus diários¹⁶¹. Por outro lado, ele tem também o poder de se rejuvenescer à medida que vai sugando o sangue das suas vítimas, o que se pode verificar num relato de Mina Harker, no qual ela descreve que Jonathan reviu, novamente, o conde Drácula, mas mais jovem do que quando o conhecera no castelo¹⁶², o que é naturalmente impossível. Não nos podemos esquecer, obviamente, que o conde tem também poderes psíquicos, como é o caso de poder encantar as suas vítimas e de lhes ler a mente, como sucede com Mina¹⁶³. Coloca-se, então, a questão que se prende com as formas de surgimento dos vampiros. O Dr. Seward regista no seu diário a explicação de Van Helsing¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Cf. Brasey (2010: 24).

¹⁶¹ Cf. Stoker (2010: 42-43).

¹⁶² Cf. Stoker (2010: 188-189).

¹⁶³ Cf. Stoker (2010: 373).

¹⁶⁴ Cf. Stoker (2010: 235).

Nas suas palavras, o Dr. Van Helsing dissera que todos aqueles que em vida são atacados por vampiros tornar-se-ão, também, num destes seres após o seu falecimento. A única maneira de evitar tal destino é matar o vampiro que atacou essas vítimas. Para aniquilar uma criatura destas, contudo, há que conhecer não só as suas características e poderes, como também as formas que existem, atestadas pela tradição folclórica, para prevenir o contacto com estes seres ou, então, para os destruir. Bram Stoker, através das suas personagens, explana-as ao longo do romance.

Outro aspeto fundamental diz respeito à sede de sangue dos vampiros que os leva a atacar as suas vítimas, como se pode exemplificar através do ataque que o conde desferiu sobre Mina, acontecimento este registado pelo Dr. Seward nos seguintes termos:

“[...] O que vi aterrorizou-me. Senti o cabelo eriçar-se-me e o meu coração pareceu parar.

O luar estava claro. Passava luz suficiente para se ver através do estore amarelo e espesso. Na cama, ao lado da janela, estava Jonathan Harker deitado, o rosto corado e a respirar pesadamente como se em letargia. De joelhos na beira da cama mais próxima e olhando para fora estava a figura vestida de branco da sua mulher. Junto dela estava um homem, alto e magro, vestido de negro. O rosto dele estava virado, mas no momento em que o vimos, todos nós reconhecemos o conde, em tudo, até na cicatriz da testa. Com a mão esquerda ele segurava ambas as mãos da Sr^a. Harker, mantendo-as à distância com os braços bem esticados. A mão direita agarrava-a pelo pescoço, empurrando-lhe o rosto contra o seu peito. A branca camisa de noite salpicada de sangue, e um fio gotejava pelo peito nu do homem, o qual se via através do seu fato rasgado. [...]” (Stoker, 2010: 308-309).

Em seguida, Mina Harker relata detalhadamente ao Dr. Van Helsing tudo o que sucedera, afirmando que o conde havia sugado o seu sangue e, de seguida, a havia obrigado a beber o sangue dele, através de uma ferida que ele abriu no próprio peito com as unhas¹⁶⁵. De referir ainda o facto de o conde se encontrar vestido de preto, cor associada à morte, às trevas e ao demónio, segundo Michel Pastoureau¹⁶⁶.

Aspeto igualmente importante é a questão de os vampiros não suportarem a luz do Sol, pois *Drácula* ausenta-se durante o dia, como constatou Jonathan Harker no castelo do conde.

¹⁶⁵ Cf. Stoker (2010: 313-315).

¹⁶⁶ Segundo Michel Pastoureau, a cor preta associa-se às seguintes questões: à morte, às trevas, ao inferno, ao Diabo, à violência, ao quarto escuro, ao medo, ao filme negro e romance negro, entre outros aspetos (Pastoureau, 1997: 141-142).

Também não podem entrar em certos sítios sem serem convidados, como sucede ao conde aquando das promessas que faz a Renfield para que o deixe entrar no manicómio do Dr. Seward¹⁶⁷.

Ainda quanto aos poderes sobrenaturais, apontemos, em último lugar, a questão do encantamento que os vampiros, supostamente, podem causar às suas vítimas, o que pode ser exemplificado com o caso de Lucy Westenra, a qual, já transformada em vampira, tenta encantar o seu noivo, Arthur Holmwood, pedindo-lhe que fique junto dela¹⁶⁸. Prontamente, o Dr. Van Helsing a afasta com o seu crucifixo de ouro. Notamos aqui a presença de um dos artefactos religiosos que servem para afastar os vampiros, se bem que existam outros objetos para o mesmo fim, os quais também são utilizados pelas personagens ao longo do romance, como é o caso da hóstia que o Dr. Van Helsing usou para fazer um arco que o protegesse, a ele e a Mina Harker, das três vampiras de *Drácula*¹⁶⁹. Temos também o alho, do qual o Dr. Van Helsing utilizou as flores para proteger Lucy Westenra dos ataques do vampiro, pondo-as no quarto da jovem e fazendo-lhe uma grinalda de flores para ela colocar em volta do pescoço¹⁷⁰.

No que respeita à destruição de um vampiro, ela consiste em espetar uma estaca no coração do monstro e cortar-lhe a cabeça, sendo que estes meios são referidos nesta obra, novamente, através da personagem do Dr. Van Helsing, aparecendo descritos num dos diários do Dr. Seward¹⁷¹, e o primeiro fala ainda em colocar alho na boca do vampiro após a decapitação.

Ao longo do romance, o leitor assiste à destruição de cinco cadáveres de vampiros: o de Lucy Westenra (depois de metamorfoseada em vampira), os das três vampiras e o do próprio *Drácula*. O último caso é descrito da seguinte forma por Mina Harker:

“[...] Eu vi o conde jazendo dentro da caixa sobre a terra, alguma da qual a queda da carroça fizera espalhar sobre ele. Ele estava mortalmente pálido, tal como uma figura de cera, e os olhos vermelhos cintilavam com aquele horrível olhar vingativo que eu conhecia tão bem. [...] Mas, no mesmo instante, veio o golpe e o cintilar da grande faca de Jonathan. Eu gritei ao vê-la atravessar a garganta, enquanto no mesmo momento o punhal do Sr. Morris mergulhava no coração.

¹⁶⁷ Cf. Stoker (2010: 306).

¹⁶⁸ Cf. Stoker (2010: 232).

¹⁶⁹ Cf. Stoker (2010: 402-403).

¹⁷⁰ Cf. Stoker (2010: 145-146).

¹⁷¹ Cf. Stoker (2010: 221).

Foi como um milagre mas, diante dos nossos próprios olhos e quase no termo de um fôlego, todo o corpo se desfez em pó e desapareceu da nossa vista. [...]” (Stoker, 2010: 414).

Como fomos evidenciando ao longo desta análise, o autor não se afastou muito das questões tradicionais já conhecidas das lendas que têm atravessado os tempos até ao século XIX. Ou seja, pode-se afirmar que Stoker se inspirou e respeitou os aspetos da tradição folclórica desta lenda do vampiro, sendo que, segundo Sally Regan¹⁷², como já atrás mencionámos, Bram Stoker apenas terá acrescentado os aspetos de o conde Drácula rastejar pelas paredes e ter uma grande força. Contudo, o segredo do sucesso da personagem de Stoker encontra-se no modo como ela conjuga esse lado folclórico com o facto de se comportar como um perfeito cavalheiro, sedutor e ao gosto do tempo.

Quanto às personagens, verifica-se que elas próprias, ou pelo menos algumas delas, se vão questionar, no início, quanto à veracidade dos acontecimentos aos quais assistem, como é o caso de Mina Harker, após a leitura do diário do seu marido acerca da estadia deste no castelo do conde Drácula:

“*24 de Setembro.* – Não tive coragem de escrever a noite passada; aquele terrível relato do Jonathan perturbou-me muito. Pobre querido! Como ele deve ter sofrido, seja aquilo verdade ou imaginação apenas. Pergunto-me se haverá qualquer verdade mesmo. Será que ele foi vítima da febre cerebral e depois escreveu aquelas coisas terríveis, ou haveria qualquer causa para tudo aquilo? [...]” (Stoker, 2010: 196, itálicos presentes no texto).

Como podemos ver, Mina mostra-se em dúvida perante os textos que tem à frente, pois eles chocam a razão. Devido a isto, acaba por pedir ajuda ao Dr. Van Helsing, dando-lhe a ler os diários de Jonathan. Na realidade, ela busca uma resposta racional acerca de tais factos. O Dr. Van Helsing mostra-se disponível para ajudar, mandando-lhe mais tarde uma carta onde afirma que tudo o que Jonathan descrevera correspondia à realidade¹⁷³. Então, Mina vai hesitar, primeiro, e aceitar, depois, a explicação sobrenatural de Van Helsing, o que nos coloca no campo do maravilhoso, de acordo com Todorov (voltaremos a esta questão adiante).

¹⁷² Cf. Regan (2010: 64).

¹⁷³ Cf. Stoker (2010: 202-205).

Outro exemplo ao qual podemos aqui fazer uma alusão diz respeito ao Dr. Seward. No início, quando o Dr. Van Helsing lhe comunicou que Lucy Westenra era uma vampira, ele recusou-se a acreditar. Devido a tal facto, o Dr. Van Helsing fez com que o Dr. Seward fosse com ele duas vezes ao cemitério para lhe provar que tal afirmação era verdadeira. Na primeira vigília ao cemitério, ambos verificaram que o caixão de Lucy estava vazio, o que fez com que o Dr. Seward tentasse arranjar uma explicação racional para tal acontecimento e os levou a fazer uma segunda vigília, mas desta vez durante o dia, onde encontraram o corpo de Lucy no seu caixão. Perante as características observadas por ambos e explicadas pelo Dr. Van Helsing ao seu colega, este último mostrou-se disposto a começar a aceitar tal afirmação¹⁷⁴. Também ele, portanto, passa a crer na hipótese sobrenatural (uma vez mais, a narrativa parece cair no maravilhoso).

O último exemplo de ambiguidade que temos presente no texto corresponde a afirmações do Dr. Van Helsing em relação ao filho de Mina, escritas por Jonathan Harker na “Nota” final:

“[...] Ficámos impressionados com o facto, de que *em todo o material de que se compõe o nosso relatório, mal existe um documento autêntico. Nada excepto uma quantidade de matéria dactilografada, excepto os últimos livros de apontamentos de Mina e Seward e eu próprio e o memorando de Van Helsing. Dificilmente poderíamos pedir a alguém, mesmo que o desejássemos, que aceitasse estes como provas* de uma história tão incrível. Van Helsing fez o somatório de tudo ao dizer, com o nosso rapazinho sentado ao seu colo:

– *Não queremos provas. Não pedimos a ninguém que acredite em nós!* Este rapaz, um dia, saberá que mulher corajosa e valente é a mãe. Ele já conhece a sua ternura e dedicação, mais tarde ele compreenderá por que razão alguns homens a amaram tanto, se atreveram a tanto por causa dela.” (Stoker, 2010: 416-417, itálicos nossos).

Como podemos verificar na citação anteriormente assinalada, este grupo de personagens acredita no sobrenatural. Também, no contexto cultural e religioso da época, é normal que a maioria dos leitores acredite nestes factos, contudo, temos de apontar os cépticos racionalistas, que ainda corresponderão a uma minoria da população. E, em suma, vemos que Stoker joga com esses dados.

¹⁷⁴ Cf. Stoker (2010: 211-221).

Pode-se dizer que aqui o filho de Mina, uma vez que um dia terá acesso aos diários redigidos pelas diversas personagens, poderá ser visto como o “leitor de amanhã”. Coloca-se, então, a questão do leitor, pois este, tal como a personagem do filho de Mina, tem acesso aos diários, às cartas e demais documentos escritos pelas personagens, os quais relatam acontecimentos deveras insólitos. No ato de leitura destes materiais, caberá ao leitor questionar-se acerca da veracidade dos acontecimentos e decidir se acredita e se aceita ou não as informações e os argumentos que tem diante de si. O autor delegou nas suas personagens a responsabilidade pelas afirmações, opiniões e relatos dos acontecimentos envolvendo os elementos sobrenaturais que surgem na narrativa. Segundo Tzvetan Todorov, a narração da personagem no discurso fantástico poderá ser submetida ao questionamento ou prova da verdade¹⁷⁵. Recordemos que a narrativa é totalmente elaborada pelos diversos registos das personagens, não existindo a presença de uma instância autoral onisciente e única.

Em conclusão, vemos que caberá a cada leitor, consoante o seu modo de pensar e as suas crenças, julgar se os factos descritos são realmente verdade ou se não passaram de meros episódios imaginários ou com outro tipo de explicação racional. Através de todas as descrições dos acontecimentos, desde a entrada do conde Drácula até à sua destruição, as alegadas descrições do monstro, que são naturalmente impossíveis de acontecer e de existir, a entrada e as declarações do Dr. Van Helsing, e o facto de as personagens acabarem por aceitar e acreditar no que assistem e nas informações prestadas por este último, tudo isso faz com que elas entrem no jogo ficcional do sobrenatural e, por conseguinte, este texto caia no “maravilhoso”, sendo considerado como uma espécie de “maravilhoso negro” devido às personagens e acontecimentos horríficos presentes na narrativa. Pode presumir-se, então, que um leitor dos séculos XX e XXI chegará à conclusão de que os factos narrados foram apenas imaginados por parte das personagens, devido ao estado atual do conhecimento relativo à possibilidade de existência real de tais seres sobrenaturais, remetidos para o mundo fictício, ou seja, para as lendas da tradição folclórica e para as narrativas de ordem ficcional.

¹⁷⁵ Tzvetan Todorov afirma o seguinte acerca do discurso: “a personagem pode mentir, o narrador não deve fazê-lo [...] [...] pertencendo ao narrador, o discurso está aquém da prova da verdade; pertencendo à personagem, deve submeter-se a essa prova” (Todorov, 1977: 77-78).

c) Sentidos contemporâneos da obra cinematográfica de Francis Ford Coppola intitulada *O Drácula de Bram Stoker* (1992)

O romance de Bram Stoker conheceu um enorme sucesso, tendo sido, no século XX, adaptado ao cinema pelos mais diversos realizadores do mundo da Sétima Arte. Dessas várias versões, concentrar-nos-emos na adaptação do realizador Francis Ford Coppola (1992), analisando a sua interpretação do romance de Stoker.

No ano de 1922, quando o cinema ainda era mudo e a preto e branco, ou seja, quando o cinema era ainda uma arte nova e que se encontrava a progredir aos poucos, surgiu, na Alemanha, pelas mãos do realizador Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), o filme *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, o Vampiro*). Este filme, baseado na obra de Stoker, retrata a história do Conde Orlok (Max Schreck). Aqui, o vampiro caracteriza-se por dormir num caixão durante o dia, alimentar-se de sangue, ter um nariz monstruoso, unhas compridas semelhantes a garras, orelhas pontiagudas, ser careca e alto, ter olhos grandes e fundos, dentes pontiagudos à frente, sobancelhas espessas e uma aparência velha. Para além disso, vestia-se com um casaco comprido e, ao início, usava um chapéu na cabeça, provavelmente tanto com o objetivo de esconder as suas orelhas como porque fazia parte do código do vestuário da época. Importa ainda apontar o facto de o vampiro habitar num castelo, apresentado como antigo, vazio, porém, cheio de sombras ameaçadoras. Representante do Expressionismo alemão, este filme mudo enfatiza as expressões ou gestos das próprias personagens, que ajudam o público a compreender melhor as informações escritas, que vão surgindo a curtos espaços do filme, substituindo também os diálogos.

No ano de 1931, surge mais um filme baseado no romance de Bram Stoker, intitulado *Dracula* (*Drácula*), realizado por Tod Browning (1880-1962) e tendo como ator, no papel principal de Conde Drácula, Bela Lugosi. Trata-se de um filme que ainda é realizado a preto e branco; contudo, surge já depois do aparecimento do cinema sonoro, o que se torna uma mais valia para o público, uma vez que agora, para além de poder visionar os atores em cena, pode também escutar as suas falas. No que toca à personagem do vampiro, o conde Drácula, o realizador representa-o aqui como sendo um morto-vivo com uma aparência de cavalheiro de meia-idade. Para além disso, é importante apontar a utilização da capa preta, sinal da indumentária de um elegante e sedutor aristocrata, neste caso estrangeiro, mas também, para o espetador americano da época, fazendo evocar o mágico do teatro. O filme reforça ainda o facto de ele se poder transformar em morcego e em nevoeiro e de não aparecer refletido nos

espelhos¹⁷⁶, mostrando uma aversão a estes, receando ser denunciado como criatura “extra-ordinária”. Quanto aos ataques do vampiro, estes nunca são nitidamente visíveis ao longo da película, embora o espetador consiga aperceber-se das cenas nas quais Drácula vai atacar através de certos indícios como, por exemplo, os seus gestos perto das vítimas. É importante afirmar, igualmente, que o realizador filma a maioria das cenas em espaços interiores, mostrando a sua preferência por estes, pois tecnologicamente é mais fácil, e o filme é feito a partir de uma peça de teatro da Broadway. Para terminar, podemos referir que existem semelhanças entre a obra do realizador Tod Browning e o romance de Stoker, sobretudo no que diz respeito aos diálogos das personagens. Todavia, pode-se verificar a existência de diferenças entre a versão literária original e a sua adaptação cinematográfica como, por exemplo, o facto de os esconderijos do conde Drácula serem reduzidos ao esconderijo de Carfax; o facto de não surgirem as personagens de Quincey Morris e Arthur Holmwood; bem como o facto ainda de o conde Drácula aparecer sempre, como já anteriormente evidenciámos, com uma aparência de meia-idade. No filme, também não há qualquer referência à existência dos diários escritos e gravados pelas personagens.

É de notar, igualmente, que muitos outros trabalhos cinematográficos, acerca da figura de Drácula, foram sendo elaborados ao longo dos anos até ao surgimento do filme que iremos abordar de seguida, dos quais podemos apontar como principais exemplos o filme norte-americano *Dracula's Daughter (A Filha de Drácula)*, 1936, de Lambert Hillyer (1893-1969), que fala sobre a vampira condessa Marya Zaleska; *Horror of Dracula (O Horror de Drácula)*, 1958, de Terence Fisher (1904-1980), que trata, uma vez mais, da personagem do conde Drácula e, ao que tudo indica, ter-se-á baseado também no romance de Stoker, porém, apenas em poucos factos e no nome das personagens, pois de resto são assinaladas grandes diferenças em relação à história da obra literária original; *Count Yorga, Vampire*¹⁷⁷ (1970), de Bob Kelljan (1930-1982), que aborda a história do vampiro conde Yorga; entre outros.

Avancemos, então, para o ano de 1992, em que Francis Ford Coppola (n. 1939) realizou mais uma adaptação da célebre obra literária de Bram Stoker, a qual intitulou, justamente, *Bram Stoker's Dracula (Drácula de Bram Stoker)*, como homenagem ao original literário, visto que o público americano estava familiarizado, sobretudo, com a imagem cinematográfica do conde Drácula, que se afastava da da personagem de Stoker.

¹⁷⁶ Cf. Browning (1931, 00h:41m).

¹⁷⁷ Até ao término desta investigação não nos foi possível encontrar o título desta obra cinematográfica em português.

Nas primeiras cenas, assistimos a uma guerra medieval, na qual participa a personagem do cavaleiro cristão Draculea, que mais tarde viria a tornar-se no conde Drácula (Gary Oldman), saindo vencedor contra o inimigo turco. Constatamos também que o cavaleiro Draculea é casado com Elisabeta (Winona Ryder). Porém, apesar de o primeiro ganhar a guerra, a sua esposa recebe uma carta em que se noticia a morte do marido. Acreditando nisso, Elisabeta põe termo à vida, atirando-se de uma torre. Draculea, não aguentando a dor da sua perda, renuncia a Deus, espetando a sua espada na cruz da capela, que misteriosamente começa a verter sangue, o qual ele bebe, dizendo que o sangue é vida. Trata-se da aceitação de um pacto com o Diabo que justifica a metamorfose em vampiro do cavaleiro. E aqui vemos logo uma diferença significativa em relação ao romance de Bram Stoker, uma vez que este não se inicia desta forma, mas sim com a viagem de Jonathan Harker até ao castelo do conde Drácula. Contudo, da mesma maneira que vamos encontrar diferenças na adaptação cinematográfica do romance do século XIX, também vamos verificar semelhanças com este, obviamente, como é o caso de, por exemplo, ser dado a Jonathan Harker (Keanu Reeves) um crucifixo na sua viagem até ao castelo de Drácula¹⁷⁸, o que já se encontrava no original literário¹⁷⁹. De igual modo, a cena de Jonathan com as três vampiras (Michaela Bercu, Monica Bellucci, Florina Kendrick), que acontece quando ele descobre que está prisioneiro no castelo e na qual lhes vê os dentes aguçados¹⁸⁰, já estava presente na obra de Stoker¹⁸¹.

Outra semelhança que podemos encontrar diz respeito ao facto de Jonathan se cortar e sangrar enquanto se barbeia, sendo que o conde Drácula se aproxima imediatamente e, ao ver o espelho utilizado por Jonathan, parte-o¹⁸² e lambe às escondidas a navalha ensanguentada. Verifica-se, assim, a aversão de Drácula pelos espelhos e a sua sede de sangue, mas também a sua repulsa pelos crucifixos, símbolo do Cristo ao qual ele renunciou, o que também é um fator essencial presente na obra literária¹⁸³.

A cerca de uma hora e cinco minutos do filme, os espetadores visualizam uma cena que não existe na obra original de Stoker e que corresponde ao jantar íntimo de Mina Murray (Winona Ryder) com o conde Drácula¹⁸⁴, certa noite. Ela usa um vestido de cor vermelha, símbolo da paixão e do sangue. Neste jantar, Drácula conta um pouco da história da sua

¹⁷⁸ Cf. Coppola (1992, 00h:09m).

¹⁷⁹ Cf. Stoker (2010: 11).

¹⁸⁰ Cf. Coppola (1992, 00h:29m).

¹⁸¹ Cf. Stoker (2010: 45-48).

¹⁸² Cf. Coppola (1992, 00h:25m).

¹⁸³ Cf. Stoker (2010: 33).

¹⁸⁴ O conde Drácula, com o objetivo de se aproximar de Mina, esconde a sua verdadeira identidade sob o nome do príncipe Vlad de Sachait.

falecida esposa, Elisabeta, a qual não é referida no romance, mas que tem, no filme, parecenças físicas tão evidentes com Mina (sendo esta reencarnação da primeira), que são ambas interpretadas pela mesma atriz. O público, em paralelo, assiste à fuga de Jonathan do castelo do Conde Drácula, no qual fora mantido prisioneiro junto às três vampiras, que lhe sugavam o sangue para que ele ficasse fraco e não conseguisse fugir¹⁸⁵. Estas duas cenas, a do jantar e a da fuga de Jonathan, ocorrem alternadamente no filme, de forma a mostrar que são acontecimentos simultâneos. Ainda no que diz respeito ao jantar, temos de dar ênfase ao facto de surgirem imagens do passado, bem como da terra do conde Drácula, como imagens de fundo, enquanto o conde relata a sua história, aspeto que é possível graças à utilização dos efeitos especiais. Devemos ainda ter em atenção as declarações que Mina profere durante o jantar, que fazem referência ao facto de ela falar da terra do conde e sobre informações do passado como se se recordasse dessas vivências, ou seja, Mina parece lembrar-se de acontecimentos que fariam parte das memórias e vivências de Elisabeta (na Transilvânia do século XV!), o que pode ser uma prova evidente de Mina corresponder à reencarnação de Elisabeta (ou, por outro lado, poderá estar sob o poder hipnótico de Drácula).

Tal como acontece na obra de Bram Stoker, Mina recebe uma carta da Irmã Agatha para ir ter com Jonathan, que se encontrava internado com uma febre cerebral. Os noivos casam-se aí. Outro aspeto semelhante à obra original tem a ver com os diários elaborados pelas personagens ao longo da narrativa, sendo que, no filme, o espetador que já tenha lido o romance, verifica a existência desses diários, pois, por exemplo, vê Mina a dactilografar o seu, bem como o Dr. Seward (Richard E. Grant) a gravar os seus no fonógrafo. Nestas cenas, o recetor ouve, igualmente, os pensamentos de Mina sem ver a atriz propriamente a falar (processo de *voz off*). O mesmo se pode verificar nas cenas que ocorrem no castelo de Drácula, onde a assistência ouve os pensamentos altos de Jonathan (mais uma vez, em *voz off*), que pertencem ao seu diário, enquanto vão surgindo as imagens. Podemos afirmar que se trata de monólogos ou pensamentos altos das personagens. No texto escrito, o leitor percebe isso através de informações textuais; no filme, utiliza-se o processo da *voz off*.

Outro facto que podemos referir, semelhantemente ao livro, diz respeito às sessões de hipnotismo que o Dr. Van Helsing (Anthony Hopkins) dedica a Mina, após esta ter sido vítima do ataque do vampiro, sendo que, na obra literária, é Mina quem propõe ao Dr. Van

¹⁸⁵ Cf. Stoker (2010: 45-48): no romance existe apenas um único encontro entre Jonathan Harker e as vampiras do conde Drácula.

Helsing ser hipnotizada¹⁸⁶, enquanto, no filme, O Dr. Van Helsing propõe a Mina o hipnotismo para conseguir encontrar o conde, e ela aceita¹⁸⁷.

Atentemos agora na forma como Coppola trata as personagens. Para além das já anteriormente referidas, no filme encontram-se também as personagens de Lucy Westenra (Sadie Frost), Quincey Morris (Billy Campbell), Arthur Holmwood (Cary Elwes) e R.M. Renfield (Tom Waits).

Em primeiro lugar, prestemos uma especial atenção à personagem de R.M. Renfield que, no filme, se caracteriza por ser um louco, desde que esteve na Transilvânia, tendo vindo de lá obcecado com a ideia de sangue, o que faz com que se alimente de animais vivos, o que o público pode comprovar ao vê-lo comer uma espécie de larva viva¹⁸⁸. Fisicamente, Renfield é caracterizado, no filme, com uma aparência envelhecida, cabelos brancos e óculos. Para além disso, verifica-se, igualmente, que Renfield acaba por ser morto por Drácula na sua cela. As semelhanças existentes entre o filme e a obra literária, relativas a Renfield, correspondem ao facto de este apresentar comportamentos sanguinários, principalmente com os animais, sendo chamado de zoófago pelo Dr. Seward¹⁸⁹, e também pelo facto de ser louco.

Quanto à interpretação da personagem, importa dizer que este Renfield, com as suas palavras e gestos, nos faz lembrar, e muito, o Renfield da versão cinematográfica de Tod Browning (1931), sendo que as duas personagens são semelhantes, o que nos levar a pensar, por vezes, que as cenas do Renfield do realizador Coppola são quase que retiradas das cenas do Renfield de Tod Browning, sobretudo aquelas em que Renfield trata o conde Drácula por mestre e avisa as outras personagens da sua chegada. Trata-se de um jogo intertextual entre duas versões cinematográficas, que pisca o olho ao espetador americano e/ou cinéfilo.

Temos, depois, a personagem do Dr. Van Helsing, que surge com uma aparência idosa e com o cabelo branco, o que pode ser uma forma de demonstrar a sua experiência de vida, uma vez que ele se caracteriza por ser especialista em várias áreas, sendo uma delas ligada às questões do vampirismo (Nosferatu). Neste filme, verifica-se bem o vasto saber desta personagem, uma vez que utiliza os seus conhecimentos de medicina para tentar salvar Lucy, inicialmente através das transfusões de sangue, conhecendo, também, as formas de prevenção e de destruição de um vampiro: o tratamento com alho de Lucy e, perto do final do filme, o Dr. Van Helsing desenha um círculo no chão com hóstia consagrada para se proteger e a Mina das três vampiras, colocando-lhe depois um pedaço da hóstia na testa, quando ela tenta atacá-

¹⁸⁶ Cf. Stoker (2010: 341).

¹⁸⁷ Cf. Coppola (1992, 01h:40m).

¹⁸⁸ Cf. Coppola (1992, 00h:23m).

¹⁸⁹ Cf. Stoker (2010: 80).

-lo¹⁹⁰. Estes elementos protetores, círculo¹⁹¹ e hóstia¹⁹², são mencionados igualmente na obra original de Bram Stoker. Também se verifica no filme o facto de o espectador assistir à destruição de vampiros pelo Dr. Van Helsing, nomeadamente das três vampiras de *Drácula*¹⁹³, sendo que o exterminador lhes corta a cabeça e lhes espeta uma estaca no coração, tal como no romance¹⁹⁴.

Quanto a Lucy, no filme, ela surge com o cabelo ruivo e tendo ataques de sonambulismo, aspeto também presente no romance¹⁹⁵. Porém, o público, num destes seus ataques, vê Lucy a surgir com uma roupa vermelha e a ser atacada por um vampiro sob a forma de lobo. Após o ataque, Lucy começa a ficar com os sentidos mais apurados e a mudar, verificando-se a marca dos dentes no seu pescoço¹⁹⁶. Mais tarde, os espetadores assistem à morte de Lucy e à sua passagem para o mundo dos mortos-vivos, acabando por ser destruída pelas personagens do Dr. Van Helsing e de Arthur Holmwood, durante a noite, que lhe espetam uma estaca no coração e lhe cortam a cabeça, o que surge a cerca de uma hora e vinte e três minutos do filme. A destruição de Lucy é tirada da obra literária, onde, porém, ela acontece durante o dia¹⁹⁷. Também é de notar que Lucy, tal como na obra de Stoker, enquanto vampira, se alimenta do sangue de crianças e que, quando ainda era mortal, era apaixonada por Arthur Holmwood.

Por sua vez, Mina é retratada com o cabelo escuro, sendo que, ao início, é apaixonada por Jonathan Harker, com quem casa. Apresenta fortes semelhanças físicas com Elisabeta, a única esposa de *Drácula*, como já anteriormente tínhamos apontado. Contudo, ao contrário do romance, mais tarde, Mina começa a sentir-se seduzida e apaixonada pelo conde *Drácula* (sob a identidade e aparência do príncipe Vlad de Sachait), sendo que se deixa atacar por ele e lhe pede para beber o seu sangue, através de uma ferida que ele abre no próprio peito, afirmando que o ama e que quer ser como ele, pedido ao qual o conde acaba por aceder, dizendo-lhe que lhe vai dar a vida eterna. Porém, é importante afirmar que *Drácula*, no filme, ao início, recusa, dizendo a Mina que não a pode condenar à vida eterna; por sua vez, no texto de Stoker, não vemos qualquer hesitação por parte deste último em atacá-la. Contudo, no filme, ela insiste e bebe o sangue dele. Já no texto literário, vemos que esta questão é bem diferente, pois o relato

¹⁹⁰ Cf. Coppola (1992, 01h:46m).

¹⁹¹ Cf. Stoker (2010: 402-403).

¹⁹² Cf. Stoker (2010: 325).

¹⁹³ Cf. Coppola (1992, 01h:47m).

¹⁹⁴ Cf. Stoker (2010: 406-408).

¹⁹⁵ Cf. Stoker (2010: 101-104).

¹⁹⁶ Cf. Coppola (1992, 00h:49m).

¹⁹⁷ Cf. Stoker (2010: 234-238).

do ataque de Mina refere que ela é forçada a beber o sangue do peito de Drácula e, depois do ataque, começa a sentir aversão por ele, que a leva a persegui-lo, juntamente com as outras personagens¹⁹⁸. Contudo, no filme, vemos que Mina sofreu um batismo de sangue, tal como o Dr. Van Helsing afirma, dizendo que o sangue dela estava a morrer face ao sangue do conde Drácula. A partir deste momento, Mina começa a recusar-se a comer, e verificamos, a certa altura, que ela, através de palavras mágicas, consegue provocar ou evocar uma tempestade¹⁹⁹, o que confirma o início da sua transformação em criatura das trevas.

Por fim, no que respeita às personagens, temos que ter uma especial atenção relativamente ao conde Drácula. Quanto a este último, na adaptação de Coppola, ele caracteriza-se por alternar entre uma aparência muito envelhecida e uma aparência jovem, como podemos verificar no início do filme, no qual ele aparece com um aspeto muitíssimo envelhecido que simboliza os quatrocentos ou quinhentos anos de idade que tem e depois, mais tarde, surge rejuvenescido (havendo aqui a sugestão da capacidade regenerativa do vampiro), utilizando a identidade de Príncipe Vlad de Sachait²⁰⁰. Depois, volta, novamente, a surgir com um aspeto muito idoso, mais uma vez²⁰¹. Enquanto no texto literário, inicialmente, o conde Drácula surge com uma aparência velha²⁰² e depois, mais tarde, aparece rejuvenescido²⁰³ com o auxílio da sua alimentação monstruosa. Todavia, no que toca ao filme, o conde Drácula, na sua forma envelhecida, caracteriza-se por ter o cabelo branco e comprido, usar um casaco comprido vermelho, ter pelos nas mãos e unhas compridas, não surgir nos espelhos e tendo uma aversão a estes e também a crucifixos, rastejar pelas paredes²⁰⁴, ter os dentes pontiagudos e os olhos vermelhos²⁰⁵. Quanto à sua aparência rejuvenescida, para além de surgir com a identidade atrás referida, surge com o cabelo escuro e comprido, e com barba. Para além disso, dorme num caixão, assim como as três vampiras que moram com ele, pode andar de dia nas ruas (porém, os vampiros durante o dia ficam mais fracos²⁰⁶) e tem o poder de hipnotizar as suas vítimas. É importante referir ainda que ele também possui o poder de se metamorfosear em nevoeiro (que no filme é verde), em lobo, em morcego e em ratos, e surge com o aspeto de um ser monstruoso, uma espécie de homem-morcego com orelhas

¹⁹⁸ Cf. Stoker (2010: 308-309).

¹⁹⁹ Cf. Coppola (1992, 01h:50m).

²⁰⁰ Cf. Coppola (1992, 00h:45m).

²⁰¹ Cf. Coppola (1992, 01h:17m).

²⁰² Cf. Stoker (2010: 22-24).

²⁰³ Cf. Stoker (2010: 188-189).

²⁰⁴ Cf. Coppola (1992, 00h:28m).

²⁰⁵ Cf. Coppola (1992, 00h:50m).

²⁰⁶ Cf. Coppola (1992, 00h:43m).

pontiagudas e asas²⁰⁷. Tal facto corresponde a uma imagem que recupera alguma da iconografia satânica medieval, uma vez que o vampiro é uma criatura de Satanás.

A cerca de uma hora e cinquenta e dois minutos, o público assiste à destruição do conde Drácula com uma estaca no coração. Depois deste acontecimento, ele volta a ser novo como quando “morreu” para Cristo e pede a Mina para lhe dar paz. Esta espeta-lhe ainda mais a estaca no peito e corta-lhe a cabeça na capela do castelo. O que difere da obra literária, na qual quem mata Drácula são as personagens Jonathan Harker e Quincey Morris²⁰⁸.

Como podemos concluir desta adaptação da história de Stoker, ela é fiel ao essencial da obra literária. Porém, também altera algumas questões, inserindo aspetos novos que não se encontram no texto original, como é o caso da paixão de Mina por Drácula, e pelo facto de não respeitar algumas sequências que se encontram presentes no texto (ou conforme estão presentes no texto). Tal facto verifica-se, talvez, devido a dois fatores: em primeiro lugar, a questão do tempo de duração de um filme, o que não permite, a maioria das vezes, a passagem integral da obra literária para a tela cinematográfica; e, em segundo lugar, a alteração do público do século XX em relação ao do século XIX nos seus gostos e crenças. Estes dois fatores são essenciais para que o realizador possa decidir elaborar alterações na passagem da obra literária original para a sua obra cinematográfica.

Todavia, temos ainda de prestar atenção às questões do vestuário, do genérico, dos cenários, da luz e dos espaços.

No que toca à questão do vestuário, importa referir, em primeiro lugar, que há um predomínio das cores laranja e vermelho, como é o caso da roupa de dormir de Lucy na noite do primeiro ataque do vampiro, o vestido de Mina no jantar com o conde Drácula, e do casaco com o qual o conde Drácula surge no início, assim como nos genéricos e créditos finais, nos quais as letras surgem escritas a cor vermelha (tal como o título de várias edições do romance). Contudo, importa ainda apontar que Lucy veste um género de roupas mais arrojadas por ter uma personalidade mais atrevida, enquanto Mina veste roupas mais reservadas que se enquadram na sua maneira de ser. Drácula, aquando do seu rejuvenescimento na pele do príncipe Vlad de Sachait, opta pelos tons de preto e cinzento, cores associadas às trevas e à pelagem dos lobos, mas que também o mostram como um cavalheiro elegante e sedutor.

Por último, verifiquemos as questões dos espaços cénicos e da iluminação.

²⁰⁷ Cf. Coppola (1992, 01h:38m).

²⁰⁸ Cf. Stoker (2010: 414).

Quanto aos locais, deveremos destacar o castelo do conde Drácula, lugar, que, no filme, é caracterizado como gótico e carregado de mistério, portanto, como um espaço híbrido, com muitos portões, sendo um local escuro ou pouco iluminado com a luz das velas. Para além disso, podemos verificar imagens do quarto onde Jonathan se encontra com as três vampiras, sendo este, também, de pouca luminosidade e apresentando luz de tons alaranjados, ao mesmo tempo que contém uma ampla cama. Não nos podemos esquecer, obviamente, da imagem do quadro que se encontra na parede da sala de jantar do castelo do conde, que diz respeito ao seu retrato de quando era ainda o conde Draculea. Porém, surgem outros locais, como o hospital psiquiátrico do Dr. Seward e a casa de Lucy. No primeiro caso, este hospital caracteriza-se por ser escuro e pouco iluminado, ao mesmo tempo que é povoado de indivíduos com graves problemas mentais. Quanto à casa de Lucy, ela apresenta-se bastante iluminada, sendo que, em termos de cenários, pelos quadros pendurados nas paredes, vemos que se trata de uma casa abastada. As cores predominantes são os tons de verde e os castanhos, no que respeita à parte do dia, e, durante a noite, a casa é iluminada através da luz de velas. Existem ainda outros locais relevantes: espaços externos e amplos, como as ruas de Londres; o local em que decorre o jantar entre as personagens de Mina e o conde, sendo este romanticamente pouco iluminado; o cemitério, que surge aquando da destruição do corpo de Lucy e que é um local híbrido e escuro, conotado com a morte.

Por sua vez, relativamente ao aspeto da luz, podemos apontar que a maioria das cenas decorre à noite, com fraca luminosidade. Mas existem, igualmente, cenas diurnas, como é o caso daquela em que Mina se despede de Jonathan²⁰⁹ de uma outra em que Mina se encontra com o conde Drácula / Príncipe Vlad de Sachait na rua pela primeira vez (e que não existe no romance), sendo que, no filme, os vampiros poderiam circular na rua durante o dia, embora os seus poderes enfraquecessem. É necessário dar igualmente ênfase ao facto de o realizador jogar muito com as cores escuras (preto e azul-escuro), como, por exemplo, na cena da viagem de Jonathan até ao castelo do conde, onde se ouvem os lobos, o que acentua o efeito de sugestões do sobrenatural²¹⁰; temos ainda a cena em que o conde surge a rastejar pelas paredes²¹¹, entre outras. Por outro lado, também existe uma significativa utilização dos laranjas e vermelhos, como podemos ver, por exemplo, na luminosidade de velas e tochas, nas

²⁰⁹ Cf. Coppola (1992, 00h:07m).

²¹⁰ Cf. Coppola (1992, 00h:10m).

²¹¹ Cf. Coppola (1992, 00h:20m).

roupas de Drácula, Lucy e Mina, na cena inicial da sangrenta guerra do conde Draculea contra os turcos²¹², entre outros exemplos.

Deveremos, ainda, refletir acerca da importância, neste filme, da cena inicial, que evoca a guerra medieval entre cristãos e turcos muçulmanos e do seu significado quanto à questão do relacionamento amoroso entre Drácula / Elisabeta / Mina (que é apresentada como a reencarnação da Elisabeta). Este acontecimento vai influenciar a vida destas três personagens, sobretudo a de Drácula, o qual vai renunciar a Deus, após a morte da sua esposa Elisabeta, transformando-se, assim, num ser do mundo das trevas, quase como se recebesse uma maldição. Podemos evidenciar, então, que a cena inicial corresponde a uma guerra contra os turcos, com o objetivo de defender e proteger o Cristianismo da ameaça do Islão. O cavaleiro Draculea, que servia o Deus cristão nesta batalha, acaba por sair vitorioso com o seu povo. Porém, ao chegar ao seu castelo, encontra a sua amada esposa Elisabeta morta. Sabendo que ela se suicidara, sem que Deus a tivesse impedido, devido à traição do inimigo, renuncia ao cristianismo, que interditava que um suicida tivesse um enterro cristão e entrasse no reino de Deus, escolhendo passar-se para o lado mais obscuro, tornando-se um morto-vivo, ou seja, um vampiro, com a identidade de conde Drácula. Após vários séculos passados sobre este acontecimento, Drácula julga ter encontrado a reencarnação da sua amada através de um retrato de Mina que Jonathan levou consigo na viagem até ao castelo dos Cárpatos, decidindo ir atrás de Mina e conquistá-la, sendo correspondido nos seus sentimentos, pois Mina apaixona-se perdidamente pelo conde. Contudo, esta atração de Mina pelo aristocrata estrangeiro, e que se mantém quando ela fica a saber que ele é um vampiro e lhe pede que a transforme de livre vontade, tanto pode ser explicada pela hipótese da reencarnação como pela da hipnose.

A adaptação de Coppola trata estas duas personagens com encontrando-se ligadas pelo ideal romântico do amor único e constante até à morte, e mesmo depois desta, caracterizando-as como sendo capazes de tudo fazerem por amor. E, aqui, vemos três casos exemplares desta questão: Drácula que, não aguentando a dor da perda da sua amada, acaba por renunciar ao seu Deus, e que, séculos mais tarde, ao descobrir Mina como possível reencarnação de Elisabeta, faz de tudo para obter o seu amor; Elisabeta que, julgando o seu marido morto, devido a uma carta enviada pelos turcos, se suicida por não conseguir viver sem o seu único amado; e Mina que, no filme, tenta proteger Drácula da perseguição de Van Helsing e destrói o conde, quando este lhe pede para lhe dar paz, já depois de ter sofrido alguns golpes de

²¹² Cf. Coppola (1992, 00h:02m).

Jonathan Harker e de Quincey Morris. A partir deste último acontecimento, o público assiste ao facto de Drácula voltar a ser novo como quando morreu para Cristo, sendo banhado pela Luz Sagrada, evidenciando-se, assim, que a maldição a que Drácula estava eternamente condenado fora levantada, ou seja, vemos aqui o poder do amor capaz de todas as heroicidades, incluindo a destruição de maldições. Para concluir esta parte, importa ainda apontar a última cena²¹³, na qual se pode verificar a existência da imagem de dois anjos, duas almas que se reencontram num mundo para além do nosso, no teto da capela onde a cena ocorre, correspondendo, possivelmente, às almas de Elisabeta e de Drácula que finalmente se juntou à sua amada.

Para terminar a análise do filme, é importante destacar uma curiosidade que se prende com as personagens do conde Drácula, que assume perante Mina a identidade do príncipe Vlad de Sachait, e de Elisabeta. Embora não existam documentos autênticos que o provem, Elisabeta tem um nome semelhante à personagem das lendas do século XVII, Erzsébet Báthory (ou Elisabeth Báthory – 1560-1614)²¹⁴; Drácula, que através da sua identidade de príncipe Vlad de Sachait, tem um nome parecido à figura das lendas do século XV, Vlad, o Empalador (1431-1476). É importante referir que o Dr. Van Helsing, aquando das pesquisas que elabora por causa de Lucy, consulta um livro acerca das lendas dos vampiros²¹⁵, no qual se encontra a história e um retrato de Vlad, o Empalador²¹⁶.

De todo este terceiro capítulo, podemos concluir que muitas das características tanto dos vampiros como dos modos de proteção contra eles, que eram assinaladas nas tradições folclóricas, se mantiveram. Assim, refiram-se os seguintes exemplos: os dentes afiados; a palidez; a alimentação através do sangue ou carne humanas; o gosto pelo período noturno; a proteção através do alho, do crucifixo e da água benta, a destruição através da perfuração do peito com uma estaca e da decapitação; o poder de metamorfose; entre outros aspetos. Características estas que se mantiveram, sobretudo, nas narrativas de autores como John Polidori, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Álvaro do Carvalho (que apresentou a temática do canibalismo, porém, involuntário), entre outros. Contudo, surgiram aspetos novos, como é o facto de os vampiros deixarem de ter uma aparência monstruosa para passarem a apresentar-se como seres sedutores e relacionados com a aristocracia (como tendo

²¹³ Cf. Coppola (1992, 01h:55m).

²¹⁴ Elisabeth Báthory: personagem que, segundo Sally Regan, assassinava raparigas jovens, retirando-lhes o sangue, com o qual se banhava, com o objetivo de preservar a sua juventude (Cf. Regan, 2010: 70-71).

²¹⁵ Cf. Coppola (1992, 01h:13m).

²¹⁶ Vlad, o Empalador: personagem que, segundo Sally Regan, ficou caracterizada por ter morto muitas pessoas através da empalação, o que mostrava a sua sede de sangue (cf. Regan, 2010: 68-69).

posses), o que vimos um pouco por todas as narrativas literárias, das quais salientamos o romance de Bram Stoker, que deu origem a várias adaptações cinematográficas. Os filmes inspirados no romance de Stoker respeitaram muitas das sequências e características da obra literária, porém, apresentaram também inovações que se distanciaram da obra original por não surgirem nesta última, como pudemos evidenciar ao tratarmos a adaptação cinematográfica do realizador Francis Ford Coppola, datada de 1992. Todavia, não poderíamos deixar de apontar o surgimento da famosa capa preta, como símbolo do vampiro, que podemos visualizar, por exemplo, na adaptação cinematográfica de Tod Browning, de 1931.

Depois de termos tratado, no presente capítulo, as representações oitocentistas do vampiro na literatura ocidental, com especial atenção concedida ao *Dracula* de Stoker e à sua adaptação cinematográfica por Coppola, passemos, então, à análise da temática da metamorfose do vampiro nos séculos XX e XXI.

Capítulo IV

O vampiro contemporâneo: monstro ou vítima?

No século XX, os vampiros assumem o seu poder sedutor. O cinema é responsável, em boa medida, por esse aspeto, nomeadamente ao difundir a imagem do ator Bela Lugosi, que confere à personagem do conde Drácula um ar aristocrático e charmoso através do olhar penetrante e do sotaque estrangeiro, bem como da capa preta, que ficou célebre.

Ao longo do século XX, foram vários os autores e realizadores que se dedicaram a escrever narrativas literárias e a produzir obras cinematográficas sobre vampiros.

Em 1911, por exemplo, foi publicado o conto de Francis Marion Crawford (1854-1909), intitulado *For The Blood Is The Life* (*Porque a vida está no sangue*). Este conto narra a história de Angelo, solitário e endividado após a morte do seu pai, o velho Alario. Então, Angelo é atacado pela vampira Cristina. Esta é, ao início, um ser humano, porém, acaba por ser assassinada e enterrada por dois pedreiros (funcionários do velho Alario), após assistir a um crime por eles cometido. Depois da sua morte, Cristina renasce no mundo dos mortos-vivos, como uma vampira, caracterizando-se da seguinte forma:

“[...] ele [Angelo] sabia que uma mulher deslizava, silenciosa, sobre as pedras afiadas, como se ela se deslocasse de pés descalços. Ela permanecia escondida, imóvel [...]. Embora ela não sáísse da obscuridade, ele sabia que os seus lábios eram escarlates e que, quando ela os entreabria para lhe sorrir, revelava dois pequenos dentes afiados. [...] Sabia também que essa mulher era Cristina e que estava morta. [...]

[...] O seu rosto não apresentava sinais de lividez, como a dos cadáveres, mas, em contrapartida, apresentava essa palidez dos esfomeados, tal como aqueles olhos que o devoravam manifestavam todos os sintomas de uma fome insuportável, fisicamente insuportável. [...]” (Crawford, 2005: 134).

Como podemos verificar nesta citação, a vampira, neste conto, continua a apresentar algumas características importantes no que diz respeito à representação do vampiro clássico das lendas, como é o caso da palidez e dos dentes afiados. É através da personagem de Cristina que o leitor vê representado, no conto de Crawford, o tema da metamorfose do vampiro, sendo que ela renasce ligada ao mundo sobrenatural, e faz as suas vítimas, como é o caso de Angelo. A vampira, no final, será destruída por António:

“[...] a lanterna também iluminava outra coisa, um outro rosto que observava do alto da sua presa, dois olhos imensos e fixos que ainda viam, apesar da morte, lábios entreabertos, escarlates, mais escarlates do que quando em vida, dois dentes resplandecentes sobre os quais brilhava ainda um líquido vermelho. Então o padre, reunindo todas as suas forças, fechou os olhos e lançou um grande jacto de água benta. A sua voz quebrada deixou escapar um grande grito. Do seu lado, António, bem menos covarde do que se poderia esperar, precipitou-se para a frente, com a lanterna numa mão, uma picareta na outra, sem saber o que a sua temeridade poderia custar-lhe. Jurou nesse momento ter ouvido um grito de mulher – e a Coisa tinha desaparecido. [...]” (Crawford, 2005: 139-140).

Um outro exemplo literário interessante surge, em 1915, pelas mãos do autor austríaco Gustav Meyrink (1868-1932). Trata-se do conto denominado *J.H. Obereits Besuch bei den Zeitegeln* (*A Visita de J. Obereit às Sanguessugas do Tempo*). Esta narrativa conta, na primeira pessoa, a história de uma personagem, cujo nome nunca é revelado até ao fim do texto, que vê inscrita no túmulo do seu avô a palavra “vivo” e que viaja procurando mais túmulos que contenham a mesma inscrição, para tentar descobrir o seu significado. Para além disso, a narrativa aborda a relação de amizade que este “eu” narrador mantém com Obereit (que fora amigo do seu avô) e do qual se aproxima com o objetivo de obter as respostas pretendidas. Quanto ao tema da metamorfose do vampiro, este é aqui referido através da expressão “Sanguessugas do Tempo”²¹⁷, que se caracterizam, segundo Obereit, por aspirarem o tempo: “[...] nomeámo-las as ‘Sanguessugas do Tempo’ porque elas aspiram o tempo, a verdadeira seiva da vida, do nosso coração, tal como verdadeiras sanguessugas sugam o sangue. [...]” (Meyrink, 2005: 113). Trata-se aqui de uma espécie de vampiro diferente, que suga não o sangue, como normalmente acontece, mas sim o tempo. Podemos associar, assim, as “Sanguessugas do Tempo” às eternas questões do tempo e da morte, motivos de angústia e medo de todas as gerações humanas, que se questionam acerca do sentido e da efemeridade da vida, mas também sobre o que estará para lá da morte. Contudo, temos de ter em atenção que, de qualquer dos modos, há uma referência aos sugadores de sangue, ou seja, aos vampiros²¹⁸, sendo estes descritos, no enredo, como seres demoníacos que devoram as vidas e também o tempo:

²¹⁷ Cf. Meyrink (2005: 113).

²¹⁸ Cf. Meyrink (2005: 116 e 118).

“Prosseguindo o meu caminho, cheguei a uma aldeia efervescente de pessoas. Na terra, tinha conhecido muitos destes homens e recordava-me das suas inúmeras esperanças não realizadas, das suas silhuetas que ano após ano se encurvavam cada vez mais. Contudo, não queriam extirpar dos seus corações os vampiros – os seus próprios ‘eu’ demoníacos – que devoravam as suas vidas e o seu tempo. Aqui, via-os passear os corpos flácidos e gelatinosos, inchados como monstros esponjosos, flanqueados por uma enorme pança, os olhos fixos e vítreos no cimo das suas faces balofas de gordura.” (Meyrink, 2005: 116).

Fora estes exemplos até agora apontados de narrativas e livros de vampiros, podemos referir ainda o romance científico intitulado *I Am Legend* (*Eu Sou a Lenda*, 1954), de Richard Matheson (n. 1926), que conta a história do único sobrevivente de uma população, onde algumas das pessoas se tornaram vampiros. É importante referir, de resto, que esta temática do vampirismo, no século XX, teve uma grande repercussão no mundo da Sétima Arte, sendo que, no âmbito literário, o tratamento deste tema foi vasto e diversificado desde o século XIX ao século XXI.

Quanto ao cinema, como pudemos verificar no capítulo anterior, foram vários os filmes que se realizaram acerca da temática da metamorfose vampírica, onde destacámos, entre outros, o filme do Expressionismo alemão do realizador Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, o Vampiro*, 1922); o filme *Dracula* (*Drácula*, 1931) de Tod Browning, que ficou marcado pela representação do ator Bela Lugosi, com a sua famosa capa preta, no papel de conde Drácula, o qual viria a influenciar as futuras representações do vampiro; e *Bram Stoker's Dracula* (*Drácula de Bram Stoker*, 1992) de Francis Ford Coppola. É importante referir ainda que todos estes filmes apontados foram inspirados no romance de Bram Stoker, *Dracula* (*Drácula*, 1897). Porém, existem muitas outras referências cinematográficas, das quais podemos aqui destacar as seguintes: *Lust For A Vampire* (*Prazeres da Vampira*, 1971), de Jimmy Sangster (1927-2011), que gira em torno da vampira Carmilla Karnestein; *Nosferatu: Phantom der Nacht* (*Nosferatu, o Fantasma da Noite*, 1979), de Werner Herzog (n. 1942), cujo argumento foi baseado no romance de Stoker e na obra cinematográfica de Murnau; o filme brasileiro *As Sete Vampiras* (1986), de Ivan Cardoso (n. 1952), que é um filme de comédia que envolve um balé com o título de “As Sete Vampiras” e estranhos assassinatos; *The Lost Boys* (*Os Rapazes da Noite*, 1987), de Joel Schumacher (n. 1939), que aborda a temática vampírica através de um grupo de vampiros que

desejam angariar mais um membro no seu seio; entre outros, tanto no registo dramático como no cómico.

a) O caso de *Entrevista com o Vampiro* de Anne Rice (1976) e a sua adaptação cinematográfica por Neil Jordan (1994)

Em 1976, a autora norte-americana Anne Rice (n. 1941) publica o romance *Interview with the Vampire* (*Entrevista com o Vampiro*). Trata-se de uma narrativa que faz intervir o sobrenatural no mundo real de forma cativante para o leitor do século XX.

A intriga do romance encontra-se dividida em quatro partes da responsabilidade da instância autoral, partes essas que separam as diferentes linhas de ação e fases da história das personagens, sobretudo relativamente a Louis e Cláudia.

Na primeira parte, são-nos apresentadas as personagens do entrevistador e de Louis, um pretense vampiro. Esta entrevista decorre na atualidade do primeiro leitor (anos 70 do século XX), em São Francisco, na Divisadero Street. Louis inicia o seu relato, contando a sua vida antes da alegada transformação vampírica, no final do século XVIII, quando habitava perto de Nova Orleães. Relata que o seu irmão, que morrera de forma trágica, sofria de visões. Relata ainda histórias de possessão demoníaca que lhe foram contadas por um padre. Narra depois as circunstâncias da sua transformação, no ano de 1791, em Nova Orleães, operada pelo vampiro Lestat, que queria as suas plantações situadas em Point du Lac, no Luisiana, junto ao rio Mississípi, perto de Nova Orleães. Louis não gostava de Lestat, sentindo-se horrorizado com a sua maldade. Porém, compreendeu que tinha de ficar ao seu lado, pois Lestat era um vampiro experiente e que aparentava conhecer bem a vida vampírica pós-morte, enquanto Louis ignorava tudo acerca da sua nova condição e desejava tentar obter alguma informação a partir do seu criador.

Ainda nesta primeira parte, há que referir a ligação de Louis à família Freniere, na qual o irmão mais velho foi morto por Lestat, e a amizade inicial de Louis com Babette Freniere, bem como as tentativas de Louis para se libertar de Lestat, o incêndio na casa de Point du Lac, após a desconfiança da presença aí de vampiros, por parte dos escravos, a hospedagem de Louis e de Lestat em casa de Babette, por um dia, e a mudança de Louis e de Lestat para um novo hotel espanhol situado em Nova Orleães²¹⁹.

²¹⁹ No que diz respeito à cidade de Nova Orleães, situada no estado do Luisiana nos Estados Unidos da América, lembre-se que ela tem uma influência francesa, uma vez que foi fundada pelo francês Jean Baptiste le Moyne

Para terminar a síntese desta primeira parte, deveremos referir ainda o desejo de Louis querer andar pelo mundo à procura de outros seres como ele, para tentar obter respostas às suas dúvidas; o aparecimento e a transformação de Cláudia em vampira (criança-vampiro), a qual se torna “filha” de Lestat e de Louis; a mudança dos três para uma das novas casas espanholas na Rue Royale (Nova Orleães); as transformações psicológicas de Cláudia para a idade adulta e o desejo de deixar Lestat. Assistimos também aos preparativos da viagem de Louis e Cláudia para a Europa Central, com o objetivo de obterem respostas para a sua nova forma de vida; às duas primeiras tentativas, por parte de Cláudia, de matar Lestat, pois tanto Louis como Cláudia sabiam que só dessa forma poderiam partir, tal como se verifica no diálogo travado entre ambos: “ ‘Mas ele nunca nos deixará partir’, murmurei, embora entendesse a implicação das suas palavras. O seu sentido de vampiro era apurado. Ele ficou *en garde* magnificamente. ‘Mas não o conheces se pensas que ele nos deixa ir’, disse-lhe, alarmado com a sua autoconfiança. ‘Ele não nos deixa ir.’” (Rice, 2006: 100).

Já na segunda parte do romance, o leitor toma conhecimento da partida de Cláudia e Louis para a Europa Central, nomeadamente para a Bulgária (Varna) e França (Paris). Durante a viagem, Cláudia lê livros acerca da erudição dos vampiros, bem como acerca das superstições e rituais da Europa Central, onde o povo espetava uma estaca no coração dos vampiros, lhes cortava a cabeça e lhes queimava os restos. Podemos verificar isso mesmo através da referência de Louis às leituras de Cláudia e ao plano de viagem, também por ela elaborado:

“Ela juntou as cartas e pô-las de lado, indicando-me que lhe desse os livros da mesa ao lado do beliche, os livros que ela tinha desempacotado logo que chegáramos a bordo, os poucos livros seleccionados, livros de erudição de vampiros que ela tomara por guias. Não incluíam romances de terror de Inglaterra, histórias de Edgar Allan Poe, nada de fantasia. Só as poucas histórias de vampiros da Europa Central, que se haviam tornado para ela numa espécie de Bíblia. Naqueles países, realmente queimavam os restos do vampiro quando os encontravam, e o coração era espetado numa estaca e a cabeça separada. Ela lia estes livros agora durante horas, aqueles livros antigos que tinham sido lidos e relidos antes de atravessar o Atlântico; eram contos de viajantes, contos de padres e estudiosos. E ela planeava a nossa viagem, sem necessidade de caneta e papel, apenas no seu espírito. Uma viagem que nos

(1680-1767), no ano de 1718. Esta cidade é famosa por ter cemitérios muito belos, locais ligados à temática dos vampiros e que conferem, por isso, um certo hibridismo à cidade (ver site Wikipédia (2012), artigo “Nova Orleães”).

levaria imediatamente para fora das importantes capitais da Europa a caminho do mar Negro, onde podíamos parar em Varna e começar as pesquisas nos arredores rurais do Cárpatos.” (Rice, 2006: 137).

Também nesta segunda parte, se dá a chegada de Louis e Cláudia a Varna, onde ficam numa pousada que tinha alho espalhado por todo o lado e um crucifixo com o corpo de Cristo em bronze. Tais objetos, segundo a tradição folclórica, eram considerados protetores contra os vampiros, como já anteriormente havíamos referido, a propósito do romance de Stoker. Há também o relato da profanação de um túmulo e da destruição de um corpo, contado por Morgan, o qual Louis conhece nessa mesma pousada²²⁰. Louis e Cláudia acabam por sair da estalagem e dirigem-se para as ruínas de um antigo mosteiro, onde se encontram com um vampiro do Velho Mundo, o qual não tinha espírito, ou seja, trata-se de um ser que não possui pensamentos racionais nem controlo sobre si mesmo, sobre as suas ações, e que eles acabaram por matar²²¹ (sendo este o primeiro de muitos vampiros que encontraram sem espírito):

“Por um instante ele olhou-me, e vi a luz brilhar naqueles olhos e depois a cintilar nos caninos afiados; um grito rouco pareceu surgir do fundo da sua garganta, que por um segundo pensei ser a minha. [...] E o vampiro avançou para mim, aquele grito rouco subindo de novo juntamente com o bafo fétido nas minhas narinas e os dedos como garras cortando a pele da minha cara. Eu caí para trás, a minha cabeça bateu contra a parede, as mãos agarraram a cabeça dele, uma massa de sujeira emaranhada que era o seu cabelo. Imediatamente, o tecido molhado e apodrecido do casaco dele rasgou-se nas minhas mãos, mas o braço que me agarrava era como ferro; e como eu lutava para tirar a cabeça, os caninos tocaram a carne da minha garganta. [...] Algo bateu forte na cabeça dele e deteve-o. [...] E eu vi, através da minha respiração frenética, o que segurava nos braços. Os dois olhos saíam de órbitas vazias e dois buracos horríveis constituíam o nariz. Uma pele pútrida e seca rodeava-lhe a caveira e os farrapos podres e grosseiros que o cobriam estavam cheios de terra, limos e sangue. Eu lutava com um cadáver animado, sem espírito. Nada mais.

De cima dele, uma pedra afiada bateu-lhe na testa e o sangue esguichou de entre os olhos. Ele lutou, mas outra pedra bateu com tal força que ouvi os ossos quebrarem. [...] Tínhamos encontrado o vampiro europeu, a criatura do Velho Mundo. Ele estava morto.” (Rice, 2006: 155-156)

²²⁰ Cf. Rice (2006: 145-147).

²²¹ Cf. Rice (2006: 154-156).

Aqui, importa dar ênfase ao facto de estes vampiros sem espírito corresponderem aos vampiros mais Antigos das primeiras lendas folclóricas e nos fazerem lembrar a figura sobrenatural dos Ghouls²²². No final desta parte, verifica-se, então, novamente, a partida de Louis e Cláudia para Paris.

Na terceira parte do romance, Louis e Cláudia, chegados a Paris, instalam-se no Hotel Saint-Gabriel. Mais uma vez, são relatadas as mudanças interiores de Cláudia. Ainda nesta parte, os dois travam conhecimento com o grupo de vampiros do “Théâtre des Vampires”, liderado por Armand. Neste teatro, existem sete vampiros, dos quais três são mulheres. Louis e Cláudia são convidados a viver no “Théâtre des Vampires”, pedido que acabam por não aceitar. Todavia, Armand diz-lhes que eles serão sempre bem-vindos nas noites seguintes, caso queiram aparecer.

Cláudia diz a Louis que Armand o ama. Num encontro, Armand pede a Louis para que ele e Cláudia se afastem dos outros vampiros do teatro, pois estes desconfiam deles, assim como uma das vampiras tem ciúmes da beleza de Cláudia. Armand sabia, então, que eles corriam perigo. É-nos descrita a criação de mais uma vampira, Madeleine, que é transformada por Louis a pedido de Cláudia, que queria ter uma mãe como ela.

Um novo encontro entre Louis e Armand ocorre numa torre, em que este último fornece àquele algumas explicações, sobretudo acerca do seu criador e dos poderes que os vampiros possuem. Diz também a Louis que lutará por ele e que foi ele quem o persuadiu a transformar Madeleine em vampira, com o auxílio dos seus poderes mentais. Armand ainda lhe explica quais são as formas de destruição de um vampiro e adverte-o de que Cláudia e Madeleine deveriam deixar Paris, devido ao vampiro Santiago e restante grupo do teatro. Todavia, Louis, Cláudia e Madeleine acabam mesmo por ser atacados pelo grupo de vampiros do “Théâtre des Vampires” e levados para lá. No teatro, encontram-se, novamente, com o vampiro Lestat, o qual, mais uma vez, se conseguiu salvar, depois de duas tentativas de assassinio por parte de Cláudia. Lestat regressa com o intuito de levar consigo Louis e de matar Cláudia.

Ainda nesta terceira parte, temos a morte de Cláudia e Madeleine pelo grupo de vampiros, bem como a vingança de Louis, incendiando, durante o dia, o “Théâtre des

²²² Estes vampiros associam-se aos vampiros mais antigos das lendas folclóricas, pois estes eram também associados à Europa de Leste, tinham os corpos inchados, putrefactos e suados, tinham dentes afiados, bem como roupas rasgadas e sujas e um hálito desagradável. Para além disso, alimentavam-se de sangue. Os Ghouls, em alguns aspetos aproximam-se destes vampiros antigos, estando associados ao contágio de doenças. Durante o dia, encontram-se no meio dos humanos, saindo somente à noite para capturarem as suas vítimas. Apenas podem ser destruídos com golpe na cabeça (Regan, 2010: 14-15 e 38-39). Verificam-se, aqui, nos vampiros do Velho Mundo, algumas destas características, como, por exemplo, terem dentes afiados, corpos putrefactos, roupas apodrecidas e rasgadas, e serem mortos através de pancadas na cabeça.

Vampires” e destruindo o vampiro Santiago. Logo depois, Louis decide, então, partir com Armand para o Egito.

Para terminarmos esta breve síntese dos acontecimentos da narrativa, temos a quarta e última parte da história. Aqui, o leitor começa por constatar que Louis viajou com Armand por todo o mundo, para conhecer a Arte, até regressar, novamente, à América, sempre com Armand, onde viveram muito tempo em Nova Iorque. Também nesta quarta parte, Armand conta a Louis que Lestat está vivo. Louis vai visitá-lo a Nova Orleães. Contudo, apesar de Lestat lhe pedir, Louis não fica com ele. Armand acaba por partir, mas antes conta a Louis que foi o responsável pelas mortes das vampiras Cláudia e Madeleine. O romance termina com o entrevistador a pedir a Louis que o transforme num vampiro, e com este último a atacá-lo e a desaparecer, logo de seguida. Porém, até à última página, não existe qualquer indício de que o entrevistador se tenha transformado num vampiro, sendo que o último acontecimento do qual o leitor tem conhecimento, corresponde ao facto de o entrevistador começar a ouvir a entrevista desde o início e estar decidido a procurar o vampiro Lestat²²³.

Como podemos evidenciar logo desde o início, este romance de Anne Rice é uma narrativa que tem um vasto espólio de vampiros, que se caracterizam por ser diferentes uns dos outros, como mais adiante veremos neste estudo. Por agora, teremos de prestar atenção a alguns aspetos que são importantes na relação entre realismo e sobrenatural.

Em primeiro lugar, vejamos a questão do narrador. Neste romance, temos vários níveis narrativos. Num primeiro nível, temos uma instância narradora que coincide com a instância autoral e que coloca em cena o vampiro Louis e o seu entrevistador, num tempo e local que o leitor identifica como os seus:

“E, então, [o entrevistador] meteu o bloco-de-notas rapidamente no bolso, guardou as gravações na pasta com o pequeno gravador e percorreu, apressado, o corredor longo, descendo as escadas para a rua, onde o seu carro estava parado em frente ao bar da esquina.” (Rice, 2006: 276).

Como podemos verificar, temos aqui a questão do carro e do gravador, bem característicos da época em que se passa a entrevista. Esta instância narradora é omnisciente. O facto de deixar questões em aberto²²⁴ relaciona-se com a continuação da história em

²²³ Cf. Rice (2006: 275-276).

²²⁴ A nosso ver, as questões que a autora deixa em aberto, no seu romance, correspondem ao facto de não se saber o que aconteceu à personagem Armand depois de este ter partido; não se saber o que aconteceu à personagem Lestat, após Louis ter partido, depois da última visita que fez ao primeiro; o facto de não se ter conhecimento do

volumes subsequentes, à maneira das sagas antigas e do romance em série. Num segundo nível, Louis assume a responsabilidade narrativa, contando a sua história passada ao entrevistador, desde o final do século XVIII até ao presente. É neste nível que interagem as restantes personagens. Podemos ainda descer a outros níveis narrativos quando alguma das personagens narra a sua própria história.

Vejamos, agora, a questão das referências temporais, uma vez que elas se prendem com o mundo real e funcionam como enquadramento aos fenómenos sobrenaturais. Neste romance, as referências temporais dizem respeito às estações do ano, aos momentos do dia, aos anos e à sua passagem, como por exemplo: “[...] isso foi no ano de mil setecentos e noventa e um” (Rice, 2006: 8); “Passaram-se anos desta maneira. [...]” (86); “[...] o calor do Verão [...]” (268); “[...] noite de Inverno e agora eram quase dez da noite. [...]” (81); “[...] É através de si que tenho de fazer a minha ligação com o século XIX [...]” (230); “*O sono de sessenta e cinco anos terminou [...]*” (99, *itálicos presentes no texto*), entre muitas outras referências. Contudo, há que ter em atenção a questão de a narração do romance se iniciar no nosso século com a entrevista, mas também o aspeto de haver recuo nos séculos, sobretudo aquando do início do relato de Louis ao entrevistador, desde o momento da sua transformação em vampiro no século XVIII, operada pelo vampiro Lestat, até à época contemporânea em que ocorre a entrevista. Quer dizer, Louis vai relatando os acontecimentos ao mesmo tempo que se nota uma passagem do tempo, à medida que eles vão decorrendo. A narrativa termina no século XX, época contemporânea do primeiro leitor, no momento em que Louis termina o relato da sua história enquanto um ser morto-vivo. Contudo, a narrativa nunca se afasta totalmente desta temporalidade contemporânea, uma vez que, durante a história de Louis, se verificam, com alguma frequência, falas ou reações do entrevistador perante aquilo que está a ouvir, retornando-se, assim, à narrativa de 1º nível e ao tempo atual da entrevista. Podemos assinalar como exemplo o momento em que Louis conta ao entrevistador a sua relação de amizade com Babette, e este lhe coloca várias perguntas a esse propósito²²⁵.

Quanto aos espaços, são vários os locais aqui expostos que estão associados quer ao mundo real, quer ao mundo do sobrenatural.

Dos espaços ligados ao mundo empírico, podemos assinalar a Divisedero Street, Nova Orleães, Luisiana, Mississípi, a Rue Royale, Paris, entre muitos outros locais. Estes lugares são importantes, aqui nesta narrativa, pelo facto de enfatizarem as leis do mundo real e

final de Louis, depois de este ter atacado o entrevistador e ter fugido; e, por fim, não se saber se o entrevistador se torna ou não num vampiro, depois de ter sido atacado por Louis e, finalmente, o facto de este ir ou não ao encontro do vampiro Lestat.

²²⁵ Cf. Rice (2006: 50-52).

natural, uma vez que existem na realidade, mas que vão ser contaminados pelas leis do mundo sobrenatural, o qual vai surgir no primeiro sem qualquer explicação racional.

Assim, temos de prestar atenção, nesta narrativa, à presença de alguns espaços que se podem ligar ao sobrenatural, ou seja, que podem ser vistos como espaços híbridos. Destes lugares podemos apontar, por exemplo, o quarto onde decorre a entrevista com o vampiro²²⁶, sendo que será neste local que o vampiro Louis ataca o entrevistador a pedido do próprio. Lembremos, desde logo, a região de Nova Orleães, mais propriamente do Luisiana, como o sítio onde Lestat transforma Louis num ser morto-vivo²²⁷, nomeadamente no local onde o irmão de Louis havia falecido meses antes, sendo que aqui “a casa estava desocupada há meses, uma vez que o capataz tinha a sua vivenda própria, e o calor e a humidade da Luisiana estavam já a destruir os degraus. Cada planta rebentava em raízes e até em flores do campo. [...]” (Rice, 2006: 18-19). Como podemos verificar neste excerto, o local tinha um edifício com escadas, caracterizado por estar desabitado e por apresentar sinais de desgaste pelo tempo. Devemos destacar, igualmente, a região de Varna (Bulgária), onde se situam as ruínas onde Louis e Cláudia encontram o primeiro vampiro do Velho Mundo. Esta cidade, segundo Louis, era estranha, escura, solitária, continha castelos e ruínas, bem como a sua população também era estranha²²⁸. Existe, ainda, agora em Paris, o “Théâtre des Vampires”²²⁹, sendo este um local onde habitam vampiros, ocorrem ataques a vítimas humanas e acontecem as mortes dos vampiros. Por fim, temos o cemitério de Montmartre. Quanto ao “Théâtre des Vampires”, veja-se a seguinte descrição de um dos seus quartos, onde Louis fala acerca da presença de um caixão e da perturbação que aquele espaço lhe causava:

“Entrámos num pequeno quarto, um fogo crepitava numa grande lareira cortada na pedra da parede. Do outro lado, uma cama estava metida na rocha e presa com duas grades de latão. Primeiro vi estas coisas claramente, e a longa parede de livros em frente da lareira e a secretaria de madeira que estava contra ela e o caixão do outro lado. [...]”

Havia qualquer coisa que me perturbava no quarto e eu não sabia o que era. [...]” (Rice, 2006: 187-188)

O cemitério de Montmartre, por sua vez, é descrito do seguinte modo:

²²⁶ Cf. Rice (2006: 7).

²²⁷ Cf. Rice (2006: 19-22).

²²⁸ Cf. Rice (2006: 139).

²²⁹ Cf. Rice (2006: 187).

“Foi para o cemitério em Montmartre que me retirei. Porquê este lugar, não tenho a certeza, excepto que não era longe do Boulevard des Capucines e Montmartre fazia parte dos arredores e era escuro e cheio de paz em comparação com a metrópole. A passear entre as casas baixas com as suas hortas, matei sem a menor satisfação e depois procurei o caixão onde tinha de ficar durante o dia no cemitério. Retirei os restos mortais com as minhas mãos nuas e deitei-me numa cama de cheiro fétido, de humidade, do cheiro da morte. [...] Fechado na escuridão, a cheirar a terra, longe de todos os humanos e de todas as formas humanas vivas, entreguei-me a tudo o que invadiu e sufocou os meus sentidos. [...]” (Rice, 2006: 248).

Como se evidencia a partir das citações acima transcritas, tais locais podem ser considerados espaços híbridos²³⁰, uma vez que se caracterizam pela escuridão, pela presença de terra sepulcral e do caixão, bem como pela descrição do cemitério e do túmulo onde Louis ficou alojado durante o dia.

Passemos, agora, à questão das personagens. No romance de Anne Rice, podemos distinguir várias personagens, entre as quais encontramos as personagens secundárias e o protagonista. Começemos por apontar as personagens secundárias, sendo que algumas delas são apenas referidas em certas partes ou episódios da narrativa.

Assim, o grupo em torno de Louis é constituído pelas seguintes personagens: Paul era o irmão mais novo de Louis e caracterizava-se por gostar de ler acerca da vida dos santos, de rezar e amar a Deus. Não gostava de festas. Para além disso, segundo Louis²³¹, o seu irmão era bonito, tinha uma pele suave e olhos azuis, era robusto e tinha visões²³². Sofreu uma queda mortal de uma escada. A irmã de ambos tocava espianeta e acabou por casar no decorrer da narrativa. A mãe dos três irmãos era viúva e acabou por falecer. Os escravos africanos caracterizavam-se pela sua fala peculiar, uma mistura de inglês, línguas africanas e o patuá francês. Não tinham medo de vampiros, segundo Louis²³³, embora mantivessem em segredo as suas próprias tradições e fossem supersticiosos. O pai de Lestat (personagem que trataremos adiante), por sua vez, caracterizava-se por ser invisual, simpático e preocupado com o seu filho, mas acabou também por falecer. Temos, ainda, as personagens de Morgan (um inglês que Louis conheceu em Varna e que acabou por ser vítima de um vampiro), de M^{me} Leclair e do padre.

²³⁰ Cf. Furtado (1980: 125).

²³¹ Cf. Rice (2006: 10).

²³² Cf. Rice (2006: 10-11).

²³³ Cf. Rice (2006: 44).

Outro grupo de personagens episódicas que surge nesta narrativa diz respeito à família Freniere, constituída por seis irmãos, cinco mulheres e um homem. Era uma antiga família francesa, onde todos os membros se caracterizavam pela inteligência, e que tinha uma plantação, a qual, ao início, era dirigida pelo irmão e, mais tarde, após a sua morte, passou a ser dirigida por uma das irmãs, Babette Freniere, que chegou a manter uma relação de amizade com Louis, até descobrir a sua verdadeira identidade.

Por fim, temos a figura do entrevistador do vampiro Louis. Trata-se de um rapaz dos anos setenta do século XX, jovem, curioso, mas cujas reações fisiológicas durante a sua conversa com o vampiro, desde o suor²³⁴ à incapacidade de fala²³⁵, revelavam não só a sua credulidade relativamente aos acontecimentos narrados por Louis, como também o terror que o sobrenatural lhe provocava.

Todas as personagens anteriormente referidas são consideradas figuras secundárias episódicas ou comparsas, devido ao facto de só surgirem em alguns episódios da narrativa de Rice. Porém, deveremos prestar atenção às restantes personagens, que dizem respeito, sobretudo, aos vampiros.

Atentemos, agora, no modo como Anne Rice trata o caso da metamorfose do vampiro, sendo que, aqui, vai existir um extenso número de seres mortos-vivos, que vão apresentar já algumas diferenças em relação aos aspetos caracterizadores dos vampiros das lendas. É neste grupo de figuras que iremos encontrar, também, a personagem protagonista.

Primeiramente, abordemos os vampiros do “Théâtre des Vampires”, grupo parisiense no qual se encontravam três mulheres-vampiras, denominando-se duas delas Estelle e Celeste. Para além destas, deveremos também apontar a figura do vampiro Santiago que, segundo Louis²³⁶, se caracterizava por ter muito poder e por ser mentiroso, perturbador, possessivo e teimoso; contudo, e ainda segundo Louis²³⁷, fisicamente era alto e elegante, tinha olhos grandes e pretos, o cabelo preto e longo.

O vampiro Armand era, também, um dos integrantes do grupo do “Théâtre des Vampires”, que Louis e Cláudia conheceram em Paris. Era o vampiro mais velho do mundo²³⁸. Armand distinguia-se por ser sábio e sereno, bem como pelos seus olhos, que eram castanhos, fundos e que expressavam inocência e, ao mesmo tempo, experiência. Para além disso, tinha o cabelo castanho-avermelhado, uma expressão tranquila e o rosto branco:

²³⁴ Cf. Rice (2006: 21).

²³⁵ Cf. Rice (2006: 7).

²³⁶ Cf. Rice (2006: 195-197).

²³⁷ Cf. Rice (2006: 172).

²³⁸ Cf. Rice (2006: 192).

“[...] Lentamente, só porque o meu olhar estava totalmente concentrado nela agora, uma figura emergiu da escuridão da parede acima de mim. Apoiado nas pedras salientes da verga da porta, voltou-se, de modo que vi um brilho de luz do cabelo e depois o rosto branco, rígido. Um rosto estranho, largo e não tão magro como o outro, uns olhos grandes e escuros que me olhavam sérios. [...]” (Rice, 2006: 174).

Quanto à sua indumentária, Armand usava uma elegante capa preta e uma gravata, certamente de acordo com a moda masculina parisiense da época. Contudo, o uso da capa negra passará a ser um aspeto marcante da representação do vampiro no século XX, segundo Sally Regan²³⁹, como já anteriormente tínhamos apontado, e como podemos visualizar, igualmente, no imaginário cinematográfico, através da caracterização da personagem Drácula, interpretada pelo ator Bela Lugosi no filme de Tod Browning, no qual o ator envergava uma aristocrática capa preta que se tornou um elemento icónico na indumentária da representação do vampiro, como o atestam até as máscaras de Carnaval infantis.

Excluindo este grupo de vampiros citados, importa mencionar outros vampiros secundários na história. Assim, temos em primeiro lugar, o Vampiro do Velho Mundo, que tinha como principal aspeto o facto de não ser dotado de espírito, sendo somente um cadáver animado²⁴⁰, sem pensamentos de ordem racional e sem qualquer controlo sobre si mesmo, tendo apenas apetites sanguíneos. Depois, verificamos a presença de um músico que compunha melodias e era amigo de Lestat, sendo transformado por este; Madeleine, que foi metamorfoseada em vampira por Louis, a pedido de Cláudia, sendo que Madeleine era muito habilidosa na costura e construção. Na sua vida mortal, tinha tido uma filha (que acabou por falecer), razão pela qual Cláudia considerava que Madeleine poderia tomar conta de si pela eternidade fora.

Passemos à personagem de Cláudia. Trata-se de uma criança de cinco anos de idade que foi atacada por Louis e transformada por Lestat em vampira, tornando-se, assim, numa criança-vampiro, facto este que também se associa às lendas antigas²⁴¹. Enquanto vampira, Cláudia era misteriosa, inquietante, incompreensível e uma assassina feroz, por se alimentar de sangue humano²⁴². Fisicamente, tinha os olhos grandes e claros, o cabelo loiro. Ao início, quando ainda vivia como uma criança, Cláudia gostava de brincar com bonecas. Porém, com

²³⁹ Cf. Regan (2010: 15).

²⁴⁰ Cf. Rice (2006: 154-156).

²⁴¹ Podemos ver a questão da criança-vampiro nas lendas, através do vampiro Toyol, que se caracteriza por ser um bebé que se alimenta de sangue humano, mas que vive fechado dentro de um frasco (Regan, 2010: 43).

²⁴² Cf. Rice (2006: 83).

o passar do tempo, o leitor vai-se apercebendo de que, apesar de o seu corpo não se modificar, o seu lado psicológico foi-se alterando, de modo a que Cláudia foi amadurecendo. O leitor chega à conclusão de que Cláudia se tornou numa adulta encerrada num corpo infantil, não crescendo nem mudando fisicamente. Um dos primeiros sintomas do amadurecimento de Cláudia surgiu quando se verificou que ela tinha absorvido de forma rápida o conhecimento que lhe fora dado²⁴³ e:

“[...] começou a falar mais, embora fosse sempre uma pessoa reflexiva e me pudesse ouvir durante horas sem interrupção, pacientemente. Mas cada vez mais o seu rosto de boneca parecia possuir dois olhos adultos completamente vivos e a inocência parecia perdida algures com os brinquedos desprezados e a perda de uma certa paciência. Havia algo terrivelmente sensual quando ela se sentava no sofá numa camisa-de-noite pequena de renda e pérolas; ela tornou-se uma poderosa sedutora, misteriosa, a voz clara e doce como sempre, embora tivesse já uma ressonância de mulher, um tom agudo que às vezes provocava choque. [...]” (Rice, 2006: 86).

Através deste excerto do texto, o leitor constata algumas das mudanças que se foram dando na personagem de Cláudia, ao longo dos anos da sua imortalidade. Contudo, importa ainda referir que, quanto às suas vítimas, Cláudia começou a sentir-se fascinada pela pobreza e obcecada por mulheres e crianças²⁴⁴. Note-se que esta é uma situação insólita e ao mesmo tempo arrepiante, na medida em que temos, no caso de Cláudia, uma mulher encerrada num corpo de criança de cinco anos por toda a eternidade, embora, em termos psicológicos, ela fosse crescendo e começando a pensar e a sentir como uma mulher. Ao mesmo tempo, ela era uma assassina fria, impiedosa e sem arrependimento, devido à sua condição, e que utilizava a sua estatura e aparência ternurenta de criança para, por vezes, atrair as suas vítimas.

Tomemos, agora, em especial atenção a personagem de Lestat, uma vez que, apesar de ser considerada uma personagem secundária nesta obra literária, é de enorme relevância, pois foi ele o responsável pelas metamorfoses de Louis e Cláudia. Todavia, há que ter em conta que ele foi criando outros vampiros que vão surgindo na história até ao final. Lestat tinha um pai invisual, do qual cuidava ao início, sendo que umas vezes lhe dava luxos e, outras, o tratava mal. Para além disso, Lestat caracterizava-se por ser elegante, estranho, malévolo, ter

²⁴³ Cf. Rice (2006: 85-86).

²⁴⁴ Cf. Rice (2006: 88).

o cabelo dourado, a pele gelada, e por ser marcado pela vingança, bem como pelo ódio e a inveja²⁴⁵. Segundo Louis, tratava-se de um ser fora do normal:

“[...] Ele aproximou-se da minha cama e curvou-se, de modo que o rosto dele ficou na luz da lâmpada, e vi que não era um homem normal. Os olhos cinzentos brilhavam com uma incandescência e as longas mãos brancas que pendiam aos lados não pertenciam a um ser humano. [...] O que quero dizer é que, no momento em que o vi, contemplei a sua aura extraordinária e soube que ele não era uma criatura que eu conhecesse, fiquei reduzido a nada. [...]” (Rice, 2006: 15-16).

Nesta citação, podemos evidenciar mais algumas características do vampiro Lestat, as quais são descritas por Louis aquando da primeira visita daquele à sua casa, como sejam os olhos brilhantes e cinzentos e as mãos brancas. Lestat tinha um gosto especial pelas obras de Shakespeare e também sabia tocar espianeta. Por fim, e quanto às suas vestes e à sua personalidade, Lestat preferia a cor preta, era sinistro, enfadonho e aborrecido, segundo Louis²⁴⁶. Cláudia tentou matar Lestat por duas vezes, mas ele conseguiu sempre sobreviver.

Chegamos, então, à análise da última personagem, que corresponde ao vampiro Louis, que é o protagonista da história, sendo também ele o narrador da maior parte dos acontecimentos, aquando da entrevista que lhe é feita, no final do século XX.

Louis é um morto-vivo de aspeto esbranquiçado. Caracteriza-se, igualmente, por ter um rosto inanimado, os olhos brilhantes e o cabelo negro, de acordo com a seguinte descrição da responsabilidade da instância narradora de primeiro nível:

“Este era extraordinariamente branco e suave, como se tivesse sido esculpido em osso branqueado, o rosto inanimado como uma estátua, com exceção de dois olhos brilhantes e verdes que fitavam atentamente o rapaz [o entrevistador] como chamas numa caveira. Mas o vampiro sorriu quase triste e a substância branca e serena do seu rosto, com as linhas infinitamente inflexíveis mas mínimas de um desenho animado, moveu-se.” (Rice, 2006: 8).

Em seguida, o leitor fica a conhecer a vida de Louis quando este ainda era um ser humano. Nesta fase, Louis tinha uma vida luxuosa, era órfão de pai e vivia com a sua mãe e os seus dois irmãos, sendo que Louis era muito ligado ao seu irmão Paul. Para além disso, em

²⁴⁵ Cf. Rice (2006: 41).

²⁴⁶ Cf. Rice (2006: 230).

vida, Louis era católico, acreditava nos santos, e mostrava preocupação para com a sua mãe e a sua irmã, sendo também um indivíduo muito inteligente no ramo dos negócios, nomeadamente, no campo da gerência e do investimento.

Foi atacado por Lestat, numa noite e, mais tarde, foi transformado em vampiro pelo mesmo. Contudo, Louis não gostava do seu criador. Como vampiro, Louis alimentava-se tanto de sangue de animais, como de humanos, sendo que, ao início, ele se recusava a beber sangue humano, bem como sentia uma profunda tristeza por este modo de existência²⁴⁷. Num certo momento da narrativa, ele não aceitava mesmo a sua condição de vampiro e perguntava-se se poderia voltar a ser humano²⁴⁸. Temos de apontar ainda o facto de Louis ser belo, tanto em vida como na sua fase de vampiro; o facto de ele sonhar e ser intelectual; e de usar, também, uma capa, o que para a época (séculos XVIII e XIX) faz naturalmente parte da indumentária aristocrática.

Apesar de termos, aqui, abordado todos estes vampiros e as suas características, é importante dar ênfase, ainda, a outros aspetos que são gerais e comuns a todos os seres mortos-vivos desta narrativa, como é o caso de terem um instinto infalível, possuírem dentes pontiagudos, não suportarem a luz solar, terem os rostos como se parecessem de mármore, serem detentores de reflexos rápidos, dormirem em caixões, terem os sentidos apurados e renovados, o facto de ficarem quentes quando se alimentam, de não envelhecerem, de se poderem ver nos espelhos e o facto de os crucifixos e o alho não lhes fazerem nada.

Quanto aos seus poderes, os vampiros deste romance distinguem-se por poderem subir através das paredes, facto semelhante que tínhamos já visto na personagem do conde Drácula da obra literária de Bram Stoker, onde se diz que ele é capaz de rastejar pelas paredes do castelo²⁴⁹. Os vampiros de Anne Rice têm igualmente o poder de sarar as suas feridas facilmente. Todavia, estes já não podem metamorfosear-se em vapor para passar através das aberturas, segundo Louis²⁵⁰, questão esta que difere do vampiro clássico.

Quanto à destruição dos vampiros, esta também difere do que é dito nas lendas folclóricas, sendo que, para destruir um vampiro, é necessário desmembrar as partes do seu corpo e queimá-las no fogo²⁵¹, ou, então, através da luz solar. Quanto a esta última questão, podemos apontar como exemplo a destruição das vampiras Cláudia e Madeleine:

²⁴⁷ Cf. Rice (2006: 35).

²⁴⁸ Cf. Rice (2006: 74).

²⁴⁹ Cf. Stoker (2010: 42-43).

²⁵⁰ Cf. Rice (2006: 23).

²⁵¹ Cf. Rice (2006: 233-234).

“[...] Mas estas duas que jaziam sob a chuva suave eram Madeleine e Cláudia, e o belo cabelo ruivo de Madeleine misturado com o louro de Cláudia, que brilhava e ondeava ao vento, que passava pela porta aberta. Só o que vivia tinha sido queimado, não o cabelo, nem o vestido de veludo comprido e vazio, não a pequena camisa manchada de sangue com os seus enfeites de renda branca. E a coisa escura queimada, retorcida, que era Madeleine, ainda mantinha a forma do seu rosto vivo e a mão que agarrava a criança estava inteira, como a mão de uma múmia. Mas a criança, a antiga, a minha Cláudia, estava em cinzas.” (Rice, 2006: 245).

Contudo, existem outros fatores explorados por Anne Rice, os quais merecem ser aqui referenciados. Podemos começar por apontar as questões relacionadas com o sangue, sendo que, nesta obra literária, é descrita a possibilidade de se sugar o sangue de outras partes do corpo que não somente do pescoço, como, por exemplo, das veias dos pulsos²⁵².

Seguidamente, outros aspetos dignos de nota são: a questão da possessão dos humanos por parte do demónio²⁵³, a destruição de corpos de vampiros e a profanação dos túmulos para tal como a que é descrita por Morgan²⁵⁴.

Atentemos, agora, na questão da metamorfose dos humanos em vampiros. Para isso, podemos exemplificar a partir da transformação de Cláudia²⁵⁵. Louis suga-lhe o sangue e, logo depois, Lestat corta o seu pulso e dá o próprio sangue a beber a Cláudia, fazendo desta um ser imortal. Todavia, também aqui são expostas as características das vítimas dos vampiros, depois de atacadas, sendo que estas ficavam, então, com os seus rostos rígidos e pálidos²⁵⁶.

Refira-se o facto de a autora assinalar as doenças da peste e da febre amarela²⁵⁷, as quais existem realmente, sendo doenças que causaram um grande número de mortes em certos períodos da História e que, por isso, provocavam o terror a toda a população mundial. Podemos, portanto, afirmar que a autora utilizou, na sua obra literária, factos que existiram na realidade, no nosso mundo empírico, em certos períodos da História da Humanidade.

Ainda bem presentes estão os temas do erotismo e da homossexualidade, sendo este, sobretudo, associado às personagens dos vampiros Armand e Louis, uma vez que aquele

²⁵² Cf. Rice (2006: 20-21).

²⁵³ Cf. Rice (2006: 14).

²⁵⁴ Cf. Rice (2006: 146-147).

²⁵⁵ Cf. Rice (2006: 77-78).

²⁵⁶ Cf. Rice (2006: 68).

²⁵⁷ Cf. Rice (2006: 83).

nutria sentimentos fortes por este último, sendo que o aspeto da homossexualidade foi muito polémico nos séculos XIX e XX, assim como ainda continua a sê-lo nos dias de hoje.

Pode-se concluir, assim, que, apesar de Anne Rice escrever e publicar a sua obra no século XX, a história remonta ao período do final do século XVIII, vindo até anos setenta do século XX. Embora se possa afirmar que a autora insere temáticas de tratamento atual na sociedade de então (como, por exemplo, a da homossexualidade ou das diferenças entre classes sociais), e temas relacionados com a saúde, como é o caso de doenças que podem ser fatais para a população (a febre amarela e a peste, mas também o alcoolismo²⁵⁸), não podemos, contudo, olvidar que a autora continua a tratar na sua obra a questão das lendas antigas sobre o vampiro, como temos estado a observar ao longo deste capítulo.

Como podemos verificar, neste romance, Anne Rice não só abordou o tema da metamorfose do vampiro e respeitou algumas das suas características lendárias, como também inseriu modificações neste ser sobrenatural, as quais se diferenciaram das dos aspetos lendários. Por exemplo, o facto de o alho e os crucifixos não lhes provocarem já qualquer reação, enquanto antigamente eram apavorantes para os seres mortos-vivos; também o facto de os vampiros começarem já a não aceitar a sua condição, o que surge com Louis, pois este, ao início, não aceita a sua condição de imortal e questiona-se se poderia voltar a ser humano²⁵⁹, recusando-se também, inicialmente, a alimentar-se de sangue humano.

Neste romance, a questão da ambiguidade coloca-se de forma diferente daquela que ocorria nos textos fantásticos do século XIX. Nesses, o leitor era levado, pela instauração da ambiguidade na estrutura da narrativa, a oscilar entre aceitar ou recusar a hipótese de ocorrência do fenómeno sobrenatural. Tratava-se de uma luta entre a Fé e a Razão. No final do século XX ocidental, essa luta parece pender para o lado da Razão. Contudo, como demonstra Muchembled (2003), paradoxalmente, a credence popular volta a inflamar-se. Podemos, então, interpretar o romance de Anne Rice como jogando com o seu leitor, isto é, Louis, o entrevistado, assume-se como vampiro e conta toda a sua história com base no pressuposto de que os vampiros existem. O entrevistador parece acreditar nessa versão. Desta forma, a narrativa parece pender para a aceitação do sobrenatural, logo entrando no código do “maravilhoso”, segundo Todorov (1977). Contudo, o leitor pode questionar-se: e se Louis esteve a mentir o tempo todo? Que provas científicas existem relativamente às suas afirmações? Deste jogo poderá resultar uma hipótese interpretativa que aproxime o texto do género “fantástico”, segundo a definição de Todorov (1977).

²⁵⁸ Cf. Rice (2006: 13-14).

²⁵⁹ Cf. Rice (2006: 74).

O romance de Anne Rice foi adaptado para o cinema, pela mão do realizador Neil Jordan (n.1950), no ano de 1994, com o título *Interview With The Vampire, The Vampire Chronicles* (*Entrevista Com o Vampiro, As Crónicas dos Vampiros*), embora seja importante mencionar que, para além de este filme ser baseado no romance de Anne Rice, é também esta autora a responsável pelo guião (argumento). Contudo, ela procede a algumas alterações em relação ao seu romance original.

No que respeita ao estudo deste filme, começemos por analisar as personagens, sobretudo os vampiros, e a maneira como estes aí são apresentados.

Em primeiro lugar, temos a personagem do vampiro Louis (Brad Pitt), que é representado como tendo duzentos anos e, fisicamente, pálido. Para além disso, enquanto ser humano, levava uma vida triste, uma vez que assistiu ao falecimento da sua mulher e do seu filho, que morreram no parto. Aqui, assistimos logo à primeira diferença entre obra literária original e o filme, pois no romance não é referida a existência de qualquer mulher ou de qualquer filho de Louis, mas sim do seu irmão Paul, da sua irmã e da sua mãe. Porém, tanto numa versão como na outra, Louis perde a vontade de viver e anseia pela morte.

Quanto à sua fase de vampiro, esta iniciou-se no ano de 1791, quando o vampiro Lestat (Tom Cruise) o transformou²⁶⁰, após lhe ter perguntado se ele queria ser como ele e Louis lhe responder que sim. Nesse momento, Lestat abriu o seu pulso e deu-lhe o seu sangue a beber. Neste período, ele passa a usar vestes de cor preta, cabelo escuro e comprido e a dormir num caixão. Não envelhece mais, característica que é comum a todos os vampiros na intriga.

Outro aspeto digno de nota é o de, também no filme, ser feita alusão ao facto de Louis gostar de crucifixos²⁶¹, tal como surge no texto literário, onde o leitor pode verificar que o vampiro de Anne Rice se desvia da imagem tradicional do vampiro das lendas:

“– Ah, a história sobre as cruzes – riu-se o vampiro. – Refere-se a nós termos medo das cruzes?

– Pensei que não podiam olhar para elas – disse o rapaz.

– Disparate, meu amigo, verdadeiro disparate, eu posso olhar para o que quiser. E prefiro até olhar para crucifixos.” (Rice, 2006: 23).

²⁶⁰ Cf. Jordan (1994, 00h:11m / 00h:12m).

²⁶¹ Cf. Jordan (1994, 00h:15m).

No que diz respeito à sua alimentação, inicialmente, Louis alimenta-se de sangue de animais. Porém, começa a atacar humanos, nomeadamente uma escrava²⁶², devido à manifestação do instinto próprio dos vampiros. Como sabemos, os vampiros podem alimentar-se tanto de sangue de animais como de sangue de humanos, o que se verifica na cena em que Lestat abre um rato e despeja o sangue para dentro de um copo²⁶³, episódio que se encontra também presente no romance de Rice²⁶⁴.

Louis apresenta uma afeição especial pela criança-vampiro, Cláudia (Kirsten Dunst), e, mais tarde, também pelo vampiro Armand (Antonio Banderas). No fim, a personagem de Louis viaja por todo o mundo, após se ter vingado do grupo do “Théâtre des Vampires”. Mas, ao contrário da obra literária original, na qual ele viaja com Armand, vemos que, no filme, ele realiza tal viagem sozinho. Porém, regressa à América, onde volta a rever Lestat, com quem acaba por não ficar.

Consideremos, agora, a personagem do vampiro Lestat, que, no filme, também surge como criador do vampiro Louis e da vampira Cláudia. Fisicamente, é apresentado como tendo o cabelo loiro e comprido (que, normalmente, surge atado), como sendo pálido e com a pele gelada, aspetos que são comuns, também, a todos os vampiros no filme. Quanto aos seus poderes, Lestat conseguia ler a mente dos outros, o que se verifica numa das cenas do filme, na qual eles estão num baile²⁶⁵, sendo essencial apontar que esta questão não é referida no romance. Já no que toca à sua alimentação, Lestat aceitava muito bem a sua condição vampírica e, conforme é aludido numa cena, ele ataca duas ou três vítimas por noite, facto apontado também na obra literária²⁶⁶, sendo que as suas presas preferidas são indivíduos da alta sociedade²⁶⁷. O seu vestuário era composto por vestes de cor preta. Por último, importa referir que, no filme, tal como na obra literária, se verificam duas tentativas de Cláudia de matar Lestat. Porém, antes da segunda tentativa, Lestat surge com outra aparência, mostrando-se mais envelhecido e desfigurado. Tal aparência dever-se-á à ação do láudano, utilizado por Cláudia para envenenar as crianças com as quais presenteou Lestat, assim como ao facto de ele ter perdido muito sangue através do corte que Cláudia lhe infligiu na garganta. Como sabemos, a presença do sangue humano no corpo dos vampiros é essencial para os fazer rejuvenescer e conservar essa mesma juventude, o que vimos, igualmente, com a

²⁶² Cf. Jordan (1994, 00h:27m).

²⁶³ Cf. Jordan (1994, 00h:18m).

²⁶⁴ Cf. Rice (2006: 31).

²⁶⁵ Cf. Jordan (1994, 00h: 21m).

²⁶⁶ Cf. Rice (2006: 37).

²⁶⁷ Cf. Jordan (1994, 00h:20m / 00h:21m).

personagem Drácula do romance de Bram Stoker. Contudo, neste caso, o efeito do veneno anulou alguma dessa eficácia.

Outros vampiros que deveremos aqui apontar, que também surgem no filme, são o vampiro Santiago e o vampiro Armand. Ambos pertencem ao grupo do “Théâtre des Vampires”. Quanto ao primeiro, ele é representado com o cabelo escuro, com uma aparência pálida e usando vestes pretas. Já no que diz respeito ao vampiro Armand, ele também se assemelha ao primeiro com a sua palidez e o seu cabelo escuro; porém, refira-se que este tem quatrocentos anos e que, numa das cenas do filme, surge com vestes de cor vermelha²⁶⁸, para além de nutrir alguns sentimentos amorosos por Louis. Quanto à questão da indumentária vermelha, lembremo-nos, uma vez mais, que esta cor está ligada ao sangue, surgindo Armand vestido de vermelho aquando de um momento em que Louis e Cláudia assistem a uma representação teatral, na qual Armand, seguido dos restantes vampiros, atacam uma vítima humana na última cena.

Atentemos, também, à personagem da vampira Cláudia, que foi transformada num ser morto-vivo por Lestat, como já tivemos a oportunidade de referir, passando a ser a filha de Lestat e Louis. Distingue-se, no filme, por ter uma pele pálida, por saber tocar piano, desenhar, pintar e por ser uma assassina feroz, tal como Lestat. Todavia, ela modifica-se em termos de mentalidade, ao longo do filme, adquirindo uma psicologia de mulher²⁶⁹, tal como sucede no romance original da de Anne Rice²⁷⁰. Porém, acontece um facto sobrenatural no filme, que não é referido no livro pela autora, e que diz respeito ao facto de Cláudia cortar o seu cabelo num segundo e, no segundo a seguir, ele se apresentar novamente comprido²⁷¹, o que se pode explicar pela sua condição sobrenatural que não permite alteração física após a transformação em vampiro. Caso contrário, ela poderia crescer como qualquer criança humana.

Existem, ainda, outros aspetos associados a estas figuras sobrenaturais, os quais merecem ser aqui destacados.

Em primeiro lugar, temos de prestar atenção a alguns traços que são comuns a todos os vampiros na adaptação cinematográfica, como é o caso de terem a pele gelada e de apenas se aquecerem quando consomem sangue humano, terem dentes pontiagudos²⁷², beberem e

²⁶⁸ Cf. Jordan (1994, 01h:14m).

²⁶⁹ Cf. Jordan (1994, 00h:49m).

²⁷⁰ Cf. Rice (2006: 86-87).

²⁷¹ Cf. Jordan (1994, 00h:51m).

²⁷² Cf. Jordan (1994, 00h:22m).

comerem em pratos e copos vazios²⁷³ (o que também surge no romance²⁷⁴), terem reflexos rápidos, uma enorme força e utilizarem capas pretas, no contexto da indumentária própria dos séculos XVIII e XIX.

São também aqui representados alguns ataques de vampiros, dos quais podemos apontar, por exemplo, o ataque de Lestat a duas prostitutas, sendo que a uma delas morde o peito e depois lhe abre o pulso deitando o sangue para dentro de um copo²⁷⁵ (atitude provocatoriamente refinada). Outro dos ataques apresentados é o ataque de Lestat ao rapaz entrevistador nos últimos segundos de filme²⁷⁶, talvez com a explicação de o primeiro não ficar sozinho e, ao mesmo tempo, para se rejuvenescer, uma vez que vemos uma breve alteração do aspeto do vampiro, que readquiriu uma aparência jovem. Note-se que este último evento não faz parte da obra literária original, pois nela quem ataca o entrevistador é Louis, a pedido do rapaz²⁷⁷, que parte à procura de Lestat.

Por fim, e para terminar a apresentação da representação das personagens na adaptação cinematográfica, temos de apontar o facto de surgirem ainda os vampiros do grupo do “Théâtre des Vampires”, mas de não existir qualquer referência ao pai de Lestat, à família Freniere ou a Morgan. Uma adaptação cinematográfica exige a concentração de efeitos naquilo que é essencial na narrativa, havendo a necessidade de deixar de lado acontecimentos ou personagens acessórias e de levar em conta a alteração do gosto do novo público-alvo.

Vejam os ainda a questão da transformação de um vampiro, a qual Anne Rice não podia deixar de fora do argumento do filme: temos, assim, a transformação de Cláudia, por parte do vampiro Lestat²⁷⁸, e a transformação de Madeleine, por parte do vampiro Louis²⁷⁹.

Quanto às questões de prevenção e destruição de um vampiro, verifica-se que tanto os crucifixos como as estacas são apenas lendas, segundo informações prestadas no filme²⁸⁰, o que também já era referido no romance, quando o entrevistador questiona Louis²⁸¹. Este aspeto poder-se-á explicar pelo facto de haver uma mudança do público ao longo dos tempos, sobretudo no século XX, ao nível das suas crenças, ou até a uma própria mudança das lendas do vampiro. Ao longo do filme, assistimos à destruição de alguns seres mortos-vivos. É o caso da cena da morte de Cláudia e Madeleine (Domiziana Giordano), que são destruídas

²⁷³ Cf. Jordan (1994, 00h:25m).

²⁷⁴ Cf. Rice (2006: 44).

²⁷⁵ Cf. Jordan (1994, 00h:29m).

²⁷⁶ Cf. Jordan (1994, 01h:51m).

²⁷⁷ Cf. Rice (2006: 274).

²⁷⁸ Cf. Jordan (1994, 00h:40m).

²⁷⁹ Cf. Jordan (1994, 01h:28m).

²⁸⁰ Cf. Jordan (1994, 00h:15m).

²⁸¹ Cf. Rice (2006: 23).

quando são expostas aos raios solares²⁸², aos quais os vampiros têm aversão. A cena da destruição dos vampiros do “Théâtre des Vampires” mostra como Louis pega fogo ao teatro com eles lá dentro e corta a cabeça do vampiro Santiago (Stephen Rea)²⁸³. Finalmente, temos as duas tentativas de assassinato, por parte de Cláudia, do vampiro Lestat: na primeira, ela tenta envenená-lo através do sangue de duas crianças envenenadas com lúidano e corta-lhe a garganta²⁸⁴; na segunda, pega-lhe fogo²⁸⁵.

Há que referir ainda que, tal como no seu romance, Anne Rice introduziu no argumento do filme referências à peste e às crenças dos escravos, sendo estes marcos importantes da História da Humanidade e, por isso, indispensáveis tanto no filme, como no romance.

No que toca aos espaços, são evidenciados, aqui, locais como: São Francisco (Divisadero Street), onde decorre a entrevista ao vampiro, local iluminado através da luz elétrica; Nova Orleães e arredores, onde Louis viveu com Lestat, sendo que o quarto destes é caracterizado por ter as paredes vermelhas e ser pouco iluminado; o cemitério onde Louis e Lestat chegam a dormir; os subúrbios da rua de Nova Orleães, escuros e cobertos de nevoeiro. O caso da Europa Central²⁸⁶ surge aquando da viagem de Louis e Cláudia, sendo que eles passam também pelo Mediterrâneo, por diversas aldeias, cidades, vilas, ruínas e outros tantos países (cujos nomes não são revelados na adaptação cinematográfica), segundo Louis. Quanto a França (Paris), ela é a mãe de Nova Orleães, segundo Louis²⁸⁷, e é o local onde se encontra o “Théâtre des Vampires”, caracterizado por ser antigo, iluminado pela luz das velas, por ter um cortinado de cor vermelha, e sendo este o sítio onde Cláudia e Madeleine acabam por ser destruídas. Temos ainda, outros espaços assinalados aquando da viagem solitária de Louis, em que ele visita países como a Itália, a Grécia e os restantes países antigos do Velho Mundo e, por fim, temos o seu regresso, novamente à América e a Nova Orleães, onde reencontra o vampiro Lestat. Estes espaços são significativos nesta narrativa, sobretudo os espaços híbridos, dos quais se destacam aqui o caso do cemitério, os subúrbios de Nova Orleães à noite e o “Théâtre des Vampires”, sendo que o primeiro espaço está já apontado desde as lendas como associado aos seres mortos-vivos, e o teatro, tanto no romance como no filme, corresponde a um esconderijo de vampiros.

²⁸² Cf. Jordan (1994, 01h:33m).

²⁸³ Cf. Jordan (1994, 01h:40 m).

²⁸⁴ Cf. Jordan (1994, 00h:35m).

²⁸⁵ Cf. Jordan (1994, 01h:03m).

²⁸⁶ Cf. Jordan (1994, 01h:06m).

²⁸⁷ Cf. Jordan (1994, 01h:07m).

Esta questão dos espaços leva-nos ao aspeto da luz, sendo que, neste filme, o realizador grava quase todas as cenas no período noturno, aquele em que os vampiros podem vaguear pelas ruas, e joga muito com as cores escuras (os amarelos, os laranjas) e a fraca iluminação. Para além disso, abundam os planos aproximados, sobretudo quando se está a assistir ao diálogo de personagens em espaços interiores.

Por último, podemos dizer que a questão da passagem do tempo também é aqui bastante visível, por exemplo, através das palavras de Louis²⁸⁸, que vai descrevendo o passar dos anos, sobretudo no caso de Cláudia e das mudanças que nela ocorrem, assim como os cenários e os figurinos também mostram essa passagem do tempo. É ainda importante referir, no caso da adaptação cinematográfica, que Louis, após a sua viagem com Cláudia, e mais tarde sozinho, vai regressar a Nova Orleães no ano de 1988, podendo-se presumir que a entrevista decorra no início da década de 90 do século XX, momento que corresponde à elaboração do filme. Na obra literária, porém, a ação relativa à entrevista com o vampiro ocorre na década de 70 do século XX.

Por outro lado, temos também as imagens do filme que nos mostram as mudanças dos séculos, com o surgimento de inovações tecnológicas perceptíveis em algumas cenas. E, aqui, podemos começar por apontar o ano de 1791 (e seguintes), em que Louis é transformado num ser morto-vivo e em que se verifica a existência de navios à vela, armas de fogo e carruagens próprios do final do século XVIII; anos em que a iluminação era feita através de candeias com velas no seu interior, de tochas e candeeiros a petróleo e em que as ruas tinham pouca iluminação. Com o passar dos anos e séculos, verifica-se o crescimento e a transformação arquitetónica e urbanística das cidades, os veleiros dão lugar aos barcos a vapor, e, já mais perto de nós, destaca-se o aparecimento do cinematógrafo²⁸⁹, seguido do cinema, bem como de novos meios de transporte (autocarros, automóveis, helicópteros, etc.). Um destes, o helicóptero, a certa altura, assusta o vampiro Lestat, que demonstra, assim, não ter conhecimento algum sobre este veículo²⁹⁰. Ainda no que respeita ao período contemporâneo desta intriga, assiste-se já ao aparecimento da luz elétrica e de mecanismos áudio, como é o caso do gravador que o entrevistador utiliza.

Concluindo, podemos afirmar que esta adaptação cinematográfica é especial, pois a escritora Anne Rice participou no seu argumento. Verificamos, assim, ao visionar o filme, que a autora respeitou muitas das questões que havia tratado na sua obra literária. Porém,

²⁸⁸ Cf. Jordan (1994, 00h:47m).

²⁸⁹ Cf. Jordan (1994, 01h:43m).

²⁹⁰ Cf. Jordan (1994, 01h:47m).

existem outras que a autora decidiu alterar, outras que decidiu mesmo cortar, o que se poderá explicar, talvez, devido ao facto de um filme ter uma duração limitada. Embora também seja importante evidenciar que, uma vez que é a própria autora do romance a adaptar o guião, ela tem total liberdade de poder alterar o que bem entender, assim como de inserir dados novos e diferentes dos que se apresentavam na sua obra literária original. O filme surge aproximadamente duas décadas depois do romance, o público-alvo alterou-se e, por isso, o filme deve atrair o máximo de espetadores, que, por sua vez, podem sentir o desejo de ler de novo o livro.

b) Séculos XX-XXI: outros marcos importantes do mito vampírico na literatura e no cinema ocidentais

Quanto ao século XX, refira-se, no campo musical, o cantor português Zeca Afonso (1929-1987) e a sua música de intervenção. Face à ditadura existente em Portugal, bem como às crises económicas cíclicas que se faziam sentir, Zeca Afonso editou inúmeras canções de intervenção, utilizando-as como armas verbais contra as injustiças sociais e económicas. Uma das suas canções mais importantes intitula-se *Os Vampiros* (1983²⁹¹) e é uma canção que faz uma crítica feroz ao capitalismo selvagem, servindo-se da alegoria dos vampiros que sugam o povo e o país.

Já no século XXI, destaca-se, em 2004, o surgimento da obra cinematográfica *Van Helsing*, realizada por Stephen Sommers (n.1962). Neste filme, encontramos várias personagens do mundo sobrenatural, como é o caso do lobisomem, do Dr. Jekyll e Mr. Hyde, e do vampiro. Aqui, o vampiro é representado como um ser sedutor que, porém, se pode transformar numa figura horrenda de morcego. Também aqui o vampiro tem as suas noivas vampiras, que se reproduzem através de casulos, facto novo e ameaçador para a espécie humana.

Na literatura do século XXI existem exemplos de sucesso. É o caso da autora norte-americana Stephenie Meyer (n.1973), que publicou uma saga de vampiros intitulada *Saga Twilight* (*Saga Crepúsculo*), a qual é composta por quatro romances, intitulados *Twilight* (*Crepúsculo*, 2005), *New Moon* (*Lua Nova*, 2006), *Eclipse* (*Eclipse*, 2007) e *Breaking Dawn*

²⁹¹ 1983: ano em que o cantor José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos cantou o seu tema *Os Vampiros*, ao vivo no Coliseu de Lisboa, onde também gravou um álbum duplo, intitulado *Ao vivo no Coliseu*.

(Amanhecer, 2008). Publicou ainda uma pequena narrativa intitulada *The Short Second Life Of Bree Tanner: An Eclipse Novella* (*A Breve Segunda Vida de Bree Tanner*, 2010).

Nas suas obras literárias, Stephenie Meyer continua a abordar algumas das características já vindas das lendas antigas dos vampiros, como é o caso de estes apresentarem uma certa palidez, serem imortais, não envelhecerem, terem o poder de sedução, enorme força e rapidez, que é também um dos aspetos assinalados por Sally Regan²⁹². Para além disso, os vampiros são caracterizados por se alimentarem quer de sangue humano (caso dos vampiros Nómadas e dos vampiros Volturi), quer de sangue de animais (caso dos vampiros Cullen), uma vez que estes últimos não aceitam muito bem a sua condição de mortos-vivos e são contra a morte de seres humanos para esse fim, ao contrário dos dois primeiros grupos. Para além disso, vemos, na sua obra, uma ausência dos dentes caninos pontiagudos. Por último, temos de apontar ainda que os vampiros de Stephenie Meyer podem andar durante o dia pelas ruas e terem uma vida normal junto dos humanos, porém, desde que seja em lugares que estejam frequentemente nublados, pois os vampiros, quando expostos aos raios solares, apresentam um brilho na pele, parecido com o brilho dos diamantes, como se constata no exemplo seguinte:

“Edward, sob a luz do Sol, era estarrecedor. Não me conseguia habituar, apesar de ter passado toda a tarde a olhá-lo fixamente. A sua pele, branca apesar do vago rubor provocado pela caçada do dia anterior, brilhava na verdadeira aceção do termo, como se milhares de ínfimos diamantes estivessem incrustados à superfície.” (Meyer, 2009: 255).

Aqui, podemos verificar que, ao contrário das lendas antigas, o Sol já não apresenta uma ação destrutiva na pele dos vampiros, alteração esta que se deverá, talvez, à modificação de pensamento, crença e gosto do público da atualidade.

A autora aborda também diversos poderes dos seus vampiros, sendo que cada um apresenta um poder diferente: Edward Cullen tem o poder de ler as mentes; Esme Cullen tem um forte poder de amar; Alice Cullen tem o poder de prever o futuro; Carlisle Cullen tem o dom da compaixão; Jasper Hale tem o poder de influenciar os outros; James, dos vampiros Nómadas, tem o poder rastrear os passos e sentir o cheiro das suas vítimas a longa distância; Aro, dos vampiros Volturi, tem o poder, com o toque da sua mão, de ler todos os pensamentos que alguém já tenha tido; Caius, dos vampiros Volturi, tem o poder de sentir o nível do

²⁹² Cf. Regan (2010: 19).

relacionamento entre as pessoas; Jane, dos Volturi, tem o poder de causar dor nos outros com o seu olhar; segundo Edward²⁹³, o vampiro Benjamin tem o invulgar poder de afetar os elementos da Terra correspondentes ao ar, ao fogo, à terra e à água. Contudo, para além destes, ainda existem mais vampiros com poderes diferentes, que vão surgindo ao longo dos quatro livros da saga. Aos poderes ancestrais e/ou derivados das personagens de Stoker e de Rice, juntam-se aqui outros que se ligam, talvez, à mudança de século e alterações da própria sociedade, numa tentativa de modernizar a figura do vampiro, dando-lhe novas características e adaptando-a, assim, à época contemporânea. Por outro lado, vivendo agora em comunidades cada vez maiores, mais complexas e, portanto, mais semelhantes aos grupos sociais humanos, estes vampiros da nova geração parecem partilhar uns com os outros os tais poderes de que falávamos acima, em vez de os concentrarem em cada indivíduo.

Por último, temos de referir o facto de a autora apontar, também na sua saga, o caso dos lobisomens, o que surge a partir do segundo livro da saga, *New Moon* (*Lua Nova*, 2006). Refere também a questão dos vampiros recém-nascidos, que vai ser tratada, sobretudo, durante todo o terceiro livro, *Eclipse* (*Eclipse*, 2007), bem como a questão do Dampiro²⁹⁴, através da personagem Renesmee que é filha do vampiro Edward com a humana Bella, nascendo antes de a Bella ser transformada em vampira, questão esta presente no quarto livro da saga, *Breaking Dawn* (*Amanhecer*, 2008).

Para terminar, há que dar ênfase ao facto de existirem, nesta saga, vampiros que não aceitam a sua condição imortal, como é o caso do vampiro Edward Cullen e, sobretudo, da vampira Rosalie Hale, cujo maior sonho era poder ter filhos e envelhecer²⁹⁵, ou seja, no fundo, levar uma vida como uma pessoa humana normal. A autora fala, ainda, do facto de os vampiros terem de ser desmembrados e queimados para serem destruídos, tal como acontecia na tradição.

Os quatro livros da *Saga Twilight* foram todos adaptados ao cinema, sendo que o primeiro filme, *Twilight* (*Crepúsculo*), foi realizado por Catherine Hardwicke (n. 1955), em 2008; o segundo filme, *The Twilight Saga, New Moon* (*A Saga Twilight, Lua Nova*), foi realizado por Chris Weitz (n. 1969) em 2009; o terceiro filme, *The Twilight Saga, Eclipse* (*A Saga Twilight, Eclipse*), por sua vez, foi realizado por David Slade (n. 1969), em 2010. Todavia, há que ter ainda em atenção que o último livro, *Breaking Dawn* (*Amanhecer*), foi

²⁹³ Cf. Meyer (2010: 504).

²⁹⁴ Recordemos que o Dampiro é uma figura metade humana, metade vampiro. Podendo vir a tonar-se, ele próprio, num caçador de vampiros devido aos seus poderes, facto este que já havíamos visto anteriormente no nosso capítulo II.

²⁹⁵ Cf. Meyer (2010: 143-144).

adaptado ao cinema, mas foi dividido em duas partes por ser um romance demasiado longo para os limites de tempo cinematográficos, sendo que a primeira parte, intitulada *The Twilight Saga, Breaking Dawn – Part 1 (A Saga Twilight, Amanhecer – Parte 1)* foi realizada por Bill Condon (n. 1955) em 2011; a segunda parte, intitulada *The Twilight Saga, Breaking Dawn – Part 2 (A Saga Twilight, Amanhecer – Parte 2)*, foi também realizada por Bill Condon, em 2012.

Quanto à literatura portuguesa, surge, em 2009, pela Porto Editora, um livro de contos sobre vampiros²⁹⁶, cujas histórias são elaboradas por autores portugueses. Desta obra, iremos destacar e abordar mais aprofundadamente as narrativas de Hélia Correia (n. 1949) e de Susana Caldeira Cabaço (n. 1970).

Em primeiro lugar, vejamos o caso de Hélia Correia, uma vez que a autora, segundo M^a Nazaré Gomes dos Santos:

“[...] deixa registada a marca de um discurso literário que se caracterizará por variadas facetas, entre as quais podemos destacar: a dimensão social; a dimensão religiosa (que ela vai buscar, muitas vezes, na própria realidade rural portuguesa, rica em credences e superstições) em que é notória a intertextualidade com o discurso bíblico; a dimensão supra-real ou a alusão a um certo fantástico (que não abdica do real), cuja funcionalidade principal será o questionamento de um quotidiano burguês, convencional. [...]” (Santos, 1996: 141).

De facto, no conto de Hélia Correia que vamos aqui estudar, intitulado *Uma Noite em Luddenden*, encontramos a temática do sobrenatural, sendo também feitas alusões à religião, através de uma das personagens, como mais adiante veremos.

Uma Noite em Luddenden, é, então, um conto que trata o tema da metamorfose do vampiro. Esta narrativa apresenta, igualmente, outras questões relacionadas com o mundo sobrenatural, como é o caso da bruxaria e dos lobisomens, questões essas referidas pela personagem do português António Pires²⁹⁷.

Este conto relata uma conversa entre três indivíduos, passada numa estalagem chamada *Lord Nelson*. Trata-se de Timothy Wormald, Patrick Branwell Brontë e António Pires, conversa em que este último descreve o que lhe aconteceu certa noite em que se abrigou num edifício em ruínas e onde foi atacado por uma vampira.

²⁹⁶ Este livro intitula-se *Contos de Vampiros* (Porto Editora, 2009).

²⁹⁷ Cf. Correia (2009, p.54).

No que diz respeito à narração da história, neste conto temos presente um narrador não participante, uma vez que narra a história na terceira pessoa do singular. Todavia, este narrador não apresenta um grau de onisciência total, o que o leitor pode constatar pelo facto de não se ter conhecimento do final de todas as personagens. Porém, temos de prestar uma especial atenção à existência de diálogos travados entre as personagens.

Quanto à questão do tempo neste conto, pode-se verificar que a narrativa se passa durante o inverno e durante a noite. Quanto aos espaços, é importante, aqui, o lugar da estalagem *Lord Nelson*, situada em Luddenden, que diz respeito ao local onde decorre a conversa entre as personagens da narrativa, sendo que esta última se caracteriza por ter também uma biblioteca no andar superior, a Biblioteca de Luddenden. Em relação a Luddenden, este é considerado na história como um vale medonho²⁹⁸. Por fim, deveremos ponderar o espaço das ruínas, onde o português António Pires fica alojado durante uma noite, como já tivemos oportunidade de referir, o qual se pode considerar um espaço híbrido, devido ao facto de ser um lugar abandonado e escuro e por ser lá que acontecem os fenómenos supostamente sobrenaturais com a personagem de António Pires.

Relativamente às personagens, são quatro as que contribuem para a ação deste conto, as quais iremos destacar, agora, atentamente.

Em primeiro lugar, temos a personagem de Timothy Wormald, que está ligado ao mundo da religião por ser sacristão. Vemos, por isso, logo desde o início, que este conto apresenta uma certa ligação aos aspetos da religião, assunto que Hélia Correia costuma inserir nas suas histórias, como anteriormente constatámos a partir das afirmações de Maria Nazaré Gomes dos Santos²⁹⁹. Para além disso, Timothy Wormald é o dono da estalagem *Lord Nelson*, sendo também quem se dá conta de que a personagem António Pires foi atacada por um vampiro, bem como das modificações que este último começa a sofrer no final da narrativa.

António Pires, por sua vez, é um estrangeiro, mais propriamente português, que pede abrigo na estalagem *Lord Nelson*. Fisicamente tem a pele branca e barba, bem como o rosto excessivamente pálido. Esta última característica surgiu, sobretudo, após ser transformado em vampiro³⁰⁰, tendo começado a deixar de suportar a luz solar; simultaneamente, os seus dentes, aos poucos, deixaram de ser normais, segundo as palavras de Timothy Wormald:

²⁹⁸ Cf. Correia (2009: 43).

²⁹⁹ Cf. Santos (1996: 141).

³⁰⁰ Cf. Correia (2009: 53).

“- Hoje é a transição e já lhe custa. Amanhã, morre à menor luz do dia. Saia, corra de volta para o abrigo. Sobretudo, não fale com ninguém. Veja os seus dentes. Já não são normais. Se alguém desconfiar, espeta-lhe um pau pelo peito dentro até que saia o grito.” (Correia, 2009: 56).

Como podemos evidenciar através deste excerto do texto, aqui estão presentes, desde logo, três pontos essenciais relacionados com a questão do vampirismo, como é o caso da aversão ao Sol, dos dentes pontiagudos e da destruição dos vampiros através do auxílio de estacas de madeira, para espetar no peito destes seres.

Porém, temos de dar uma especial ênfase, também, à descrição do ataque da vampira, através do qual ela metamorfoseia em vampiro António Pires, acontecimento que a vítima relata do seguinte modo:

“[...] Porém, aquela voz entorpecera-o e ele oscilava, sob o peso de uma hipnose e de uma forte excitação sanguínea. [...] Só quando o riso da desconhecida se tornou gutural, como o que vinha do opulento peito das rameiras, ele investiu sobre aquele corpo que afinal revelava magreza e frigidez. [...]

‘Aqui, entre os homens, posso confessar que jamais conheci um gozo assim. [...] Os senhores desculpem o à-vontade. Não vejo outra maneira de contar. Chegado a certo ponto, ela mordeu. Cravou-me os dentes no pescoço, sem largar. Doía. E vinha, dessa dor extraordinária, um prazer de uma tal ordem que eu, às tantas, perdi a consciência. [...]’ ” (Correia, 2009: 52-53).

Aqui, evidencia-se não só o fatal beijo do vampiro que mata os seres humanos e os transforma em seres do mundo dos mortos-vivos, como também o poder de sedução e de hipnotismo por parte destes seres para atraírem as suas vítimas, sendo esta uma das suas maiores armas para atrair as suas presas e um dos seus maiores poderes mentais, segundo Sally Regan³⁰¹. Por outro lado, é explícita a referência ao prazer que provoca o ato de vampirismo, com todas as conotações eróticas que sempre lhe estiveram associadas, ainda que mais ou menos camufladas.

Fora estes fatores, acerca da personagem António Pires, importa, ainda, apontar que este não tinha família nem amigos e andava sempre em lugares diferentes, saltando de um para o outro. Para além disso, não era um indivíduo de se assustar facilmente³⁰².

³⁰¹ Cf. Regan (2010: 19).

³⁰² Cf. Correia (2009: 50).

Seguidamente, a personagem de Patrick Branwell Brontë era filho do pastor de Haworth e irmão da vampira Maria, a qual atacou a personagem de António Pires. Trabalhava entre os comboios de mercadorias e conseguia escrever com as duas mãos, sabendo ler e escrever em grego e latim. Exteriormente, caracteriza-se por ser ruivo e pequeno; em termos de personalidade, era curioso.

Por fim, e para concluir as personagens, temos de abordar ainda a de Maria, uma vez que é esta a que representa a temática da metamorfose vampírica, dado que é ela quem ataca António Pires. Para além disso, é irmã de Patrick Branwell Brontë. Enquanto vampira, como já foi referido, ela tinha um forte poder de sedução e hipnose, apresentando-se do seguinte modo: “Ela emanava uma certa luz, uma radiação de rapariga e os traços do seu rosto distinguiam-se, levemente azulados. Tinha um vestido largo e mal talhado, talvez uma camisa de dormir já muito massacrada pela lama” (Correia, 2009: 51). Por fim, importa referir que esta vampira era, afinal, uma criança, segundo António Pires, que deveria ter cerca de dez ou onze anos de idade, ou seja, era uma criança-vampiro³⁰³.

Em forma de conclusão, temos de prestar atenção à questão da ambiguidade, que aqui é frágil. Uma vez que é a personagem de António Pires quem relata aquilo que lhe aconteceu nas ruínas, o leitor pode escolher aceitar o pacto ficcional do “maravilhoso” ou, então, questionar-se acerca da veracidade dos acontecimentos, consoante as suas próprias crenças, claro está. Importa ainda referir que esta narrativa termina, porém, com alguma ambiguidade, decorrente da sua abertura final, uma vez que não se conhece o desfecho das personagens António Pires e Patrick Branwell Brontë, após se terem novamente dirigido para as ruínas. O leitor apenas poderá conjecturar se António Pires se terá transformado ou não num morto-vivo, nomeadamente num vampiro, para todo o sempre.

Contudo, podemos afirmar que, relativamente às características dos vampiros, Hélia Correia ainda recorre, respeitando-os, aos aspetos referentes ao vampiro clássico, quer no que respeita à sua essência e à sua existência, quer quanto à maneira de os destruir.

Atentemos, agora, no conto da autora portuguesa Susana Caldeira Cabaço (n. 1970), intitulado *Como Tocar Violino*. Encontramo-nos diante de mais um conto que se debruça sobre o tema da metamorfose do vampiro, presente nas três personagens que fazem parte ou contribuem para a ação da narrativa.

³⁰³ Cf. Correia (2009: 54).

Este conto relata a história da vampira Alice, que tem uma grande paixão pela arte de tocar violino, sendo transformada em vampira por um violinista, que também é vampiro, através da sedução provocada pelo som do seu violino.

No que diz respeito à questão do narrador, ao início, surge-nos um narrador de terceira pessoa, que vai narrando as aventuras da protagonista, antes e após a sua transformação em vampira. Porém, no final da narrativa, verifica-se uma narração que parece ser elaborada, aparentemente, como se fosse um dos próprios violinos a falar (não nos podendo olvidar, obviamente, de que as cordas vocais da vampira Alice, após a sua destruição se transformaram em cordas de violino, como mais adiante verificaremos):

“[...] No interior do quarto e com a luz acesa era possível ver o nosso leito dos últimos tempos, o interior das estantes envidraçadas. Estava repleto de violinos alinhados, éramos dezenas e aguardávamos o dia em que ganharíamos nova vida. Aquele dia. Olhou-nos [Alice], os violinos que vinha recolhendo desde o dia da sua transformação, os violinos que a maravilharam nas mãos daqueles a quem bebeu o sangue. [...]” (Cabaço, 2009: 140).

Através desta citação podemos confirmar o que acima referimos, uma vez que o violino fala do seu local de repouso, ou seja, as estantes envidraçadas e, sobretudo, através da seguinte expressão: “Olhou-nos, os violinos que vinha recolhendo desde o dia da sua transformação [...]” (Cabaço, 2009: 140). Tais violinos haviam pertencido às vítimas de Alice. Neste episódio, a personagem da vampira Alice, no quarto onde se encontram os violinos, pousa o violino do vampiro Antoine (o qual a transformara num ser morto-vivo e que ela acabou por destruir) em cima de uma pequena mesa existente nesse local. Isto até ao dia em que, passado algum tempo depois da morte de Antoine, ela embarca para Barcelona, onde vai encontrar o vampiro Jesouin Vlason, o qual acaba por destruí-la.

Quanto ao aspeto do tempo, são algumas as referências temporais que são prestadas ao leitor, as quais indicam tanto os momentos do dia, como as estações ou a passagem dos anos, como é o caso do inverno, ou da sexta-feira, ou: “o frio do final da tarde já escuro” (Cabaço, 2009: 129), “ao fim destes anos” (136), bem como referências à noite. Atentemos ao facto de que todas as referências temporais aqui apontadas pela instância narradora se ligam à personagem do vampiro, na medida em que estes seres se associam à noite, como anteriormente vimos, bem como à passagem dos anos, dado que os seres mortos-vivos são imortais, atravessando os séculos.

Por sua vez, são variados os espaços que surgem nesta narrativa, como é o caso do Auditório da Gulbenkian, assim como dos seus jardins; o Chiado; a casa onde Alice foi transformada em vampira (que se presume que seja em Portugal, nomeadamente em Lisboa), pelo vampiro Antoine; e Barcelona (cidade que surge no final do enredo, onde Alice acaba por ser destruída). De todos estes locais, os que se destacam por terem um certo hibridismo, são a casa de Antoine, local da transformação de Alice, e os jardins do Auditório da Gulbenkian, sendo este o espaço onde Alice, nas noites escuras, ataca as suas vítimas.

Vejam, então, as personagens que correspondem a Antoine Vladdpuim³⁰⁴, a Jesouin Vlason e a Alice.

Antoine Vladdpuim era vizinho de Alice, sabia tocar violino e tinha uma oficina, na qual fabricava estes instrumentos musicais. É ele quem transforma tanto Alice como Jesouin Vlason em vampiros, uma vez que ele próprio é um vampiro. Após ter transformado Alice, Antoine desaparece, só regressando, mais tarde, com a identidade de Dario Cannourids, servindo este nome, talvez, com uma forma de disfarce para passar despercebido perante a população local, o que se vai ligar às questões atrás referidas de os vampiros que atravessam os séculos, o que faz com que, como uma forma de sobrevivência, estes seres tenham de adotar outras identidades e adaptar-se às várias épocas. Antoine/Dario acaba por ser destruído por Alice. Para além disso, ele é estrangeiro e belo, segundo informações presentes no texto³⁰⁵.

Jesouin Vlason, por seu turno, é também um vampiro que foi criado por Antoine Vladdpuim e que, quanto ao seu aspeto físico, tinha uma aparência envelhecida. Acaba por destruir Alice, retirando-lhe também as suas cordas vocais, antes que o corpo dela se desfizesse completamente em pó, com o objetivo de fabricar um novo violino, utilizando as cordas vocais de Alice como as novas cordas para esse violino perfeito. Este aspeto pode ser evidenciado através da seguinte citação, onde temos presente o narrador de terceira pessoa, que surge inicialmente no enredo:

“[...] E antes mesmo que se desfizesse em pó, Jesouin retirou do seu corpo já sem qualquer resto de vida as cordas vocais.

³⁰⁴ Antoine Vladdpuim: é curioso verificar que a sonoridade da primeira sílaba do sobrenome desta personagem, Vladdpuim, nos faz recordar, tanto a personagem do conde Drácula na adaptação cinematográfica de Coppola (sob a identidade do Príncipe Vlad de Sachait), como a personagem das lendas do século XV, Vlad, o Empalador, embora não haja documentos autênticos que o comprovem. Esta personagem ficou caracterizada por matar muitas pessoas, através da empalação, segundo Sally Regan, (cf. Regan, 2010: 68-69).

³⁰⁵ Cf. Cabaço (2009: 131).

Foi tudo o que sobrou de Alice. Agora cobrem de forma perfeita o corpo em madeira, num alinhamento perfeito de um violino que nunca desafina. O primeiro violino. [...]” (Cabaço, 2009: 143).

Por fim, temos a personagem da vampira Alice que, enquanto humana, andava pelos quarenta anos e se caracterizava por ser uma trabalhadora produtiva, exemplar, pontual, para além de não gostar de chuva e do contato físico com estranhos. Mais tarde, é transformada por Antoine em vampira:

“O encantamento que Alice sentia não lhe permitiu surpreender-se com a sofreguidão com que Antoine, no dia da primeira vez, lhe beijou o pescoço de forma demorada até perder as forças. Assim pensou ela que nunca havia sido beijada, pelo menos daquela forma. Sentiu os lábios dele na sua pele, depois os dentes que se cravaram na sua carne e de seguida aquele sugar da sua força vital. Uma fraqueza invadiu-a como sono, o corpo a desfalecer aos poucos, primeiro as pernas, depois aquele torpor a subir-lhe pelo tronco até deixar cair o violino inanimado no chão. Alice, quase morta, via aquele líquido quente e vermelho cobrir-lhe as roupas, correndo em fio atrás do violino até ao chão. Amparada nos braços dele, sentiu nos lábios aquela bebida espessa e fria que engoliu com esforço. [...]

No dia em que Alice se entregou de corpo e alma, Antoine bebeu-lhe o sangue, dando o dele a beber. O sangue dela tinha o sabor doce dos chocolates que lhe oferecera e o dele o sabor de todos os outros que já bebera até então. [...]” (Cabaço, 2009: 132-133).

Neste excerto, o leitor depara-se com a descrição do momento do primeiro ataque do vampiro (e subsequentes) e também com a descrição da transformação da vítima num ser semelhante a si, enfatizando as sensações de prazer.

Alice, depois de passar para o mundo dos mortos-vivos e de se tornar um ser imortal, ficou com pouca tolerância ao Sol, tendo que utilizar protetor solar todos os dias para poder sair³⁰⁶, conseguindo, assim, controlar essa alteração fisiológica com o recurso à evolução científica e tecnológica contemporânea nas áreas da cosmética e da medicina. Alice ficou, pois, com uma aparência pálida. Sentia aversão ao alho e aos crucifixos, não podendo entrar em igrejas, e passou a ter os sentidos mais apurados.

³⁰⁶ Cf. Cabaço (2009: 133).

Quanto à sua alimentação, Alice escolhia tanto sangue de animais como sangue humano, mas apenas à sexta-feira, quando ia à Gulbenkian e atacava os violinistas, pois para além de ter uma preferência pelo sangue dos músicos, nomeadamente, violinistas, o qual era um impulso vingativo por parte da vampira, Alice, a cada ataque, seguia e cumpria uma lista de cuidados: “Mas tinha de ter cuidados que não surgiam nos livros e nos filmes, não ser vista ou associada à vítima, usar luvas para esconder impressões digitais, prender o cabelo para que nenhum se solte, limpar o sangue que sempre lhe manchava as roupas” (Cabaço, 2009: 135). Este excerto faz-nos lembrar a ficção policial, uma vez que nesta os criminosos têm por hábito os mesmo cuidados que Alice, aquando dos seus crimes, com o objetivo de eliminar qualquer prova ou vestígio que os ligue diretamente ao ocorrido.

Antes de passarmos ao último ponto de análise, é fulcral referir que, ao início, Alice não gostava de ser vampira, e que a autora faz aqui alusão à prata como sendo perigosa para a existência dos vampiros, sendo que Alice utilizou uma flauta de prata para destruir Antoine³⁰⁷, enquanto ela própria é destruída pelo vampiro Jesouin Vlasov através da utilização de um arco de um violino que lhe espeta no peito³⁰⁸.

No que respeita às questões da ambiguidade, vemos que as personagens não apresentam quaisquer pensamentos ambíguos ao longo do texto, sendo que as três personagens da narrativa correspondem a vampiros, sabendo e acreditando naquilo que são, o que instaura o pacto ficcional do “maravilhoso”. Também no final desta narrativa literária não existem quaisquer referências a perguntas em aberto, sendo que o leitor não tem a necessidade de se questionar acerca dos acontecimentos também devido ao facto de não serem as personagens a relatarem aquilo que lhes acontece. Assim, temos uma narrativa que cai no género do “maravilhoso”, neste caso, “negro”.

Vejamos, por último, algumas das principais séries televisivas que surgiram em torno da figura do vampiro, sendo uma delas baseada numa saga de livros, como mais adiante evidenciaremos.

Em primeiro lugar, refira-se uma série norte-americana que começou a ser produzida ainda no século XX, mais propriamente no ano de 1997, continuando a sua produção no século XXI, com o decorrer do aparecimento de novas temporadas, a qual se intitula *Buffy the Vampire Slayer* (*Buffy – A Caçadora de Vampiros*). Esta série, criada e produzida pelo norte-americano Joss Whedon (n.1964), conta a história de Buffy Anne Summers (Sarah Michelle Gellar), que se revela como uma caçadora de vampiros. Contudo, é necessário apontar que,

³⁰⁷ Cabaço (2009: 139).

³⁰⁸ Cabaço (2009: 143).

antes da produção da série, existia já um filme de 1992, criado também por Joss Whedon e realizado pelo norte-americano Fran Rubel Kuzui³⁰⁹.

É importante realçar aqui a saga de livros da escritora norte-americana Charlaine Harris (n. 1951), intitulada *The Southern Vampire Mysteries (Sangue Fresco)*, tendo sido iniciada no ano de 2001 e estando a ser elaborada até aos dias de hoje. Nesta saga, constituída, até ao momento, por doze livros, os vampiros alimentam-se de sangue sintético e convivem em sociedade com os seres humanos. Porém, a autora, nesta sua obra, aborda também a questão dos poderes telepáticos e apresenta outros seres sobrenaturais como, por exemplo, os lobisomens³¹⁰. Esta saga de livros deu origem a uma série televisiva norte-americana de grande sucesso mundial, cuja produção se iniciou no ano de 2008, criada por Alan Ball (n. 1957) e intitulada *True Blood (Sangue Fresco)*.

Temos de referir também a presença da figura do vampiro na ficção televisiva portuguesa, onde destacaremos a série *Lua Vermelha*, realizada por Sérgio Graciano (n. 1975), Hugo Xavier³¹¹ e Manuel Pureza (n. 1984), em 2010. Esta série narra a história de amor entre a personagem Isabel Oliveira (Mafalda Luís Castro) e a personagem do vampiro Afonso Azevedo (Rui Porto Nunes). Existem aqui muitos mais vampiros, que se caracterizam por terem a pele pálida e fria, mas suportarem a luz do sol, o que os faz levar uma vida normal junto dos humanos; por terem uma enorme força; não envelhecerem; e por se alimentarem de sangue sintético, aspeto que já havíamos evidenciado nas obras de Charlaine Harris, que é sangue engarrafado. De destacar, a personagem do Jaguar (Virgílio Castelo) e o grupo da “Luz Eterna”, que se caracterizam por serem os caçadores de vampiros na série. Quanto ao Jaguar, o seu único objetivo é o de capturar e destruir os vampiros através de armas de prata, enquanto a “Luz Eterna” persegue os vampiros com o objetivo de os estudar e tentar descobrir o seu segredo de vida eterna para o aplicar aos humanos. Para além do mais, Isabel tem aqui um papel fundamental, pois possui o poder de transformar os vampiros em humanos, bem como algumas características vampíricas, devido ao facto de lhe correr nas veias algum

³⁰⁹ Acerca do realizador Fran Rubel Kuzui, durante o decorrer desta dissertação, não possível obter qualquer informação acerca da sua data de nascimento.

³¹⁰ Charlaine Harris, *The Southern Vampire Mysteries (Sangue Fresco)*, composta por doze volumes até ao momento, esperando-se mais um em 2013. As obras constituintes da saga são as seguintes (as datas correspondem à publicação dos originais): *Dead Until Dark (Sangue Fresco)*, 2001), *Living Dead in Dallas (Dívida de Sangue)*, 2002), *Club Dead (Clube de Sangue)*, 2003), *Dead to the World (Sangue Oculto)*, 2004), *Dead as a Doornail (Sangue Furtivo)*, 2005), *Definitely Dead (Traição de Sangue)*, 2006), *All Together Dead (Sangue Felino)*, 2007), *From Dead To Worse (Laços de Sangue)*, 2008), *Dead and Gone (Sangue Mortífero)*, 2009), *Dead in the Family (Segredos de Sangue)*, 2010), *Dead Reckoning* (2011, ainda sem tradução em português), *Deadlocked* (2012, ainda sem tradução em português), *Dead Ever After* (2013, data prevista para a sua publicação e, por isso, ainda sem tradução em português).

³¹¹ Acerca do realizador Hugo Xavier, durante o decorrer desta dissertação, não possível obter qualquer informação acerca da sua data de nascimento.

sangue de vampiro, embora não se possa afirmar que ela seja um Dampiro. Este aspeto é explicado pelo Jaguar à sua filha Isabel, afirmando que ela tem sangue de vampiro a correr-lhe nas veias devido ao facto de o seu tetravô, numa luta, ter ingerido algum sangue de vampiro, de forma acidental. Quanto a Isabel poder transformar os vampiros em humanos, tal está ligado ao que acabámos de verificar. O seu sangue é curativo e também salva o vampiro Afonso da destruição. Quando ele bebe o sangue dela, metamorfoseia-se, novamente, em humano. Porém, no final da série, nunca fica explicado o segredo desse fenómeno.

Através dos exemplos tratados, ao longo dos séculos XX e XXI, foram muitos os traços que se mantiveram desde as lendas dos vampiros da Antiguidade, como é o caso da sua aparência pálida, mas também foram muitos os aspetos que se alteraram, como, por exemplo, o facto de conseguirem não só suportar a luz solar, como também viver em sociedade.

Para concluir, importa dizer que, para além destes exemplos, muitas outras obras quer literárias quer cinematográficas surgiram e têm vindo a surgir cada vez mais nos nossos dias, sendo que cada autor ou cineasta vê a personagem do vampiro de diversas maneiras, consoante os seus pontos de vista e tendo em conta a alteração dos gostos do público, pois a figura do vampiro está, sempre esteve e sempre estará presente no imaginário do nosso quotidiano.

Conclusões finais

O vampiro foi uma figura que emergiu nas lendas das várias zonas mundiais, tendo sido uma personagem que começou por ser retratada como tendo o aspeto físico de um monstro sugador de sangue humano e canibal, até que evoluiu para o vampiro com um aspeto sedutor, o qual verificamos desde o século XIX até aos dias de hoje. Todavia, esta foi uma figura que causou, em algumas épocas cruciais da nossa História, um certo pânico nas populações, uma vez que estas a associavam a aspetos negativos e temidos. Neste âmbito, propusemo-nos realizar uma viagem pelo tempo, passando por diversos autores literários de diferentes séculos, bem como por alguns cineastas que, nos séculos XX e XXI, se dedicaram ao tratamento desta criatura sobrenatural, com a finalidade de verificarmos as alterações que a figura do vampiro foi tendo ao longo dos tempos. Para atingirmos este objetivo, estruturámos este estudo em quatro capítulos, nos quais tratámos épocas diferentes, e dos quais passamos a realizar uma breve síntese.

No primeiro capítulo, apresentámos as questões teórico-metodológicas e as definições dos conceitos-chave que nos guiaram ao longo do nosso estudo. Em primeiro lugar, começámos por referir o contributo teórico-metodológico para o tratamento da narrativa literária proposto por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1990 e 2006), nomeadamente relativo ao romance negro ou de terror, caracterizado por apresentar personagens diabólicas e perversas, espaços misteriosos e cenas tétricas e melodramáticas. Seguimos, ainda, a abordagem teórica deste autor relativamente à questão das personagens e aos aspetos do romance fechado e do romance aberto. Tratou-se, de facto, de um contributo teórico-metodológico crucial para o nosso trabalho, sobretudo quanto ao estudo dos romances de Bram Stoker (1897) e Anne Rice (1976), assim como das narrativas mais breves aqui igualmente analisadas. Seguidamente, debruçámo-nos sobre a questão da literatura comparada, nomeadamente quanto às relações entre literatura e cinema. Aqui, apontámos autores como Marcel Martin (2005) e Maria Lúcia Ramos (2004 e 2007) que abordaram, nos seus estudos, a problemática do cinema como sendo uma linguagem específica. Referimos igualmente Thais Diniz (1997), que defende que o estudo comparativo entre obras literárias e suas adaptações cinematográficas deve ter como objetivo a análise dos elementos da narrativa em cada uma das obras, dada a natureza diferente da literatura e do cinema.

Quanto ao tratamento da temática do sobrenatural, tivemos também em atenção a comparação entre estas duas artes. Verificámos que, numa obra literária, temos narrativas compostas por palavras, cujas narrações e descrições, quer das supostas criaturas

sobrenaturais, quer dos acontecimentos alegadamente também desta natureza, conduzem o leitor na construção do sentido, apelando à sua imaginação. Já quanto ao cinema, evidenciámos que estes seres e acontecimentos, supostamente de ordem sobrenatural, são dados a ver ao espetador, sobretudo com a preciosa ajuda dos efeitos especiais. Concluímos, portanto, que, na literatura, temos o poder evocador das palavras, que nos “contam” uma história que nós temos de construir na nossa mente, sendo possível o estabelecimento de um pacto ficcional que jogue com a credulidade do leitor, no sentido de o levar a acreditar ou não na realidade dos fenómenos meta-empíricos. Enquanto no cinema, por seu turno, temos o poder das imagens, que, com o auxílio de processos técnicos cada vez mais sofisticados, nos “mostram” os fenómenos alegadamente sobrenaturais diante dos nossos olhos, sendo muito difícil manter, assim, a ambiguidade que os teóricos, de Todorov a Furtado, defendem para a caracterização do género “fantástico”, ambiguidade essa que deixa o recetor na hesitação entre aceitar ou não a veracidade do inverosímil relato de um acontecimento sobrenatural, num mundo dominado pela racionalidade científica.

Relativamente à análise cinematográfica, apontámos alguns aspetos técnicos para a construção dos filmes que foram essenciais para análise das obras cinematográficas de Francis Ford Coppola (1992) e de Neil Jordan (1994), referidos pelos autores Marcel Martin (2005), Jaques Aumont e Michel Marie (2004), e que correspondem aos seguintes: temática e conteúdo do filme, iluminação, cor, figurinos, cenários, tempo e diálogos das personagens. Escolhemos estes parâmetros devido ao facto de a nossa abordagem consistir numa análise de índole temática.

Depois destas questões, avançámos para os aspetos relacionados com os géneros do sobrenatural, “maravilhoso”, “fantástico” e afins. Para tal, contámos com o auxílio do estudo de alguns autores, nomeadamente: Louis Vax (1972), Tzvetan Todorov (1977), Filipe Furtado (1980), Umberto Eco (1991), Carlos Reis (1997), Robert Muchembled (2003), Paulo Serra (2008) e Ana Alexandra Seabra de Carvalho (2005, 2010, 2011 e 2012).

Primeiramente, evidenciámos as características dos géneros “maravilhoso”, “fantástico”, “estranho”, “ficção-científica” e “realismo mágico”. Quanto ao “fantástico” e ao “maravilhoso”, estes foram os géneros aos quais prestámos mais atenção, dado que, nesta dissertação, estudámos obras que continham características do género fantástico na sua constituição, mas que, no final, acabaram por entrar no género maravilhoso, devido ao facto de as personagens narradoras, e com elas o leitor, aceitarem os fenómenos estranhos como sobrenaturais. Verificámos, assim, que o “fantástico” se caracteriza por fazer surgir inesperadamente no mundo real elementos alegadamente da ordem do sobrenatural, os quais

provocam no recetor sentimentos de angústia e medo. Segundo Todorov e Furtado, a estrutura da narrativa fantástica deve instalar e manter até ao final uma ambiguidade interpretativa que coloque a instância narradora e o leitor numa posição de hesitação permanente (não resolvida no texto) entre a aceitação e a recusa da possibilidade da hipótese sobrenatural. Vimos, então, um conjunto de regras essenciais que o “fantástico” assim definido deverá respeitar, como por exemplo: uma temporalidade próxima da do leitor, embora tornada híbrida com a necessidade de recuos a um passado mais longínquo; a existência de espaços do mundo empírico conhecidos do leitor, mas coexistindo com espaços híbridos relacionados com os fenómenos de aparência sobrenatural; diversas personagens, sendo que o protagonista pode surgir quer como o monstro, quer como a vítima, quer ainda como o oponente-exterminador; quanto ao narrador, ele pode ou não coincidir com uma das personagens, mas uma instância narradora de primeira pessoa que acumule as funções de protagonista ajuda a reforçar uma perspetiva ambígua relativamente à interpretação dos acontecimentos insólitos; finalmente, a regra que defende a existência da ambiguidade acerca dos fenómenos supostamente sobrenaturais até ao término da narrativa, ou seja, que tais acontecimentos deverão permanecer inexplicáveis. Quando esta última regra não se verifica, o que acontece, por exemplo, quando tanto as personagens como o(s) narrador(es) estão convencidos de que o vampiro existe na realidade e o matam como tal, está encontrada uma explicação para o fenómeno sobrenatural por via do “maravilhoso”, justamente o que verificámos na obra literária de Bram Stoker. Ou seja, no género “maravilhoso”, as personagens veem os fenómenos e as criaturas alegadamente sobrenaturais e acreditam estar na sua presença sem qualquer questionamento, pois este género descreve universos e espaços da ordem do imaginário fabuloso, onde tudo é possível, desde os seres lendários da tradição até aos do nosso tempo (e a inventar, naturalmente). Destacámos, ainda, os temas mais recorrentes nestes géneros narrativos, por exemplo: o dos fantasmas ou almas de outro mundo, o da feitiçaria, o dos seres invisíveis, o do diabo, toda a panóplia das metamorfoses alegadamente sobrenaturais, entre muitos outros.

Quanto às metamorfoses, estas foram essenciais para o nosso estudo, por isso abordámo-las, igualmente, no nosso primeiro capítulo. A metamorfose corresponde a uma transformação que pode ocorrer nos corpos. Por isso, prestámos uma especial atenção às metamorfoses supostamente sobrenaturais, nas quais surgem mudanças a um nível imaginário. No nosso estudo, abordámos a metamorfose do vampiro, considerado filho do Diabo. Devido a tal facto, no final do capítulo fizemos algumas considerações acerca do Diabo. Primeiramente, apontámos a posição do Concílio de Toledo, que, em 447, decidiu caracterizá-lo como um monstro assustador (cf. Muchembled, 2003: 30). A Igreja, contudo,

para além da forma monstruosa que a iconografia fez chegar até nós, defendia que o Diabo podia também surgir disfarçado com uma máscara celestial, bela e sedutora. Para além disso, a figura do Diabo ficou caracterizada ainda por poder: assumir diversos nomes e facetas; surgir com a aparência de animais; apresentar uma fisionomia e vestes vermelhas ou verdes; poder apresentar uma expressão bonita e elegante; finalmente, era suposto ainda ele ter preferência pela noite e pelos locais sombrios e solitários. Destes pontos que acabámos de evidenciar, destacam-se, claramente, as características do género “maravilhoso” (na vertente da religião judaico-cristã), o que fomos verificando ao longo do estudo do nosso *corpus*.

No segundo capítulo, abordámos a evolução da figuração do vampiro desde as suas origens, na Antiguidade, até ao final do século XVIII, período temporal em que predomina o pensamento mágico, procurando-se explicar determinados fenómenos incompreensíveis com base na crença no sobrenatural (“maravilhoso”, segundo Todorov). Os vampiros eram, então, considerados criaturas demoníacas perante o cristianismo, que podiam nascer de diversas maneiras, sendo a mais comum através da mordedura de um vampiro, cujas vítimas, após a morte, se metamorfoseavam, por sua vez, em seres iguais aos seus criadores.

São variadas as características que estes seres apresentam (segundo as diferentes tradições folclóricas fundadas numa forma de pensamento “maravilhoso”), tanto ao nível físico, como psicológico, ou ainda ao nível dos seus poderes, das quais se destacam por exemplo: a pele branca; os enormes dentes caninos afiados; a força extrema; o poder de hipnotizar as vítimas; o poder de metamorfose em diversificados animais ou elementos da Natureza; entre muitos outros aspetos, sendo que todos eles se revelam essenciais para o ataque dos vampiros às suas vítimas. Contudo, deveremos ainda recordar o facto de estes seres vaguearem pela noite e terem o seu descanso durante o período diurno, devido à sua aversão ao Sol, em caixões situados nos cemitérios. É importante relembrar que estas criaturas, geralmente, são tidas por atacarem seres humanos, fazendo do seu sangue e/ou carne (ou de ambos) a base da sua alimentação, consoante o tipo de vampiro. E é aqui que se inserem as lendas criadas pelos povos de várias zonas geográficas, que criaram diversos tipos de seres vampíricos e canibais, como é o caso das criaturas Obour (Bulgária), Pisacha (Índia), Jiangshi (China), Toyol (Ásia), Jararaca (América), os Zombies (África), entre outros. Como prevenção aos ataques dos vampiros, existem vários meios apontados pelos especialistas, dos quais se destacam os objetos religiosos e o alho. Para a sua destruição, dever-se-á ter em consideração os machados e as estacas que são utilizados para a decapitação e perfuração do peito dos vampiros, respetivamente.

Outro ponto relativamente ao qual dedicámos uma especial atenção, ainda neste segundo capítulo, refere-se à mentalidade comum na Idade Média europeia e cristã, conducente à profanação de túmulos para a exumação de defuntos suspeitos de vampirismo, os quais, caso apresentassem sinais tidos como vampíricos, eram destruídos. Este ritual estendeu-se até aos séculos XVI e XVII. Porém, não nos poderíamos esquecer das famosas lendas de Vlad, o Empalador (1431-1476), pertencente ao século XV, o qual usava estacas para empalar as suas vítimas; assim como a lenda de Elisabeth Báthory (1560-1614), do século XVII, em que a aristocrata era acusada de assassinar jovens raparigas e de se banhar no sangue das vítimas para preservar a sua beleza. Como é bem sabido, o pensamento medieval funda-se na ordem do “maravilhoso”, no sentido em que mistura produtos da imaginação e da fé com a experiência do mundo real, explicando este com base na fé e na credence. Esta forma de pensamento prevalece até ao Iluminismo do século XVIII e, junto das populações, atravessa os séculos até aos nossos dias.

Apresentámos, ainda, o relato de Dom Augustin Calmet (1672-1757), intitulado *Arnold Paul (Arnaldo, o Vampiro, 1751)*, e o poema narrativo intitulado *Die Braut von Korinth (A Noiva de Corinto, 1797)*, da autoria do célebre poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). No primeiro, Dom Augustin Calmet relata-nos o caso de Arnaldo que, após a profanação do seu túmulo, foi encontrado com todos os sinais de uma alegada aparência vampírica, segundo a credence popular; por isso, foi destruído e queimado. Já no segundo caso, Goethe apresenta, no seu poema narrativo, uma vampira com características clássicas, porém, com a alteração de os artefactos religiosos já não surtirem qualquer efeito sobre ela.

No capítulo três, referimos e analisámos alguns contos, ao nível da temática do vampiro, bem como o romance do autor Bram Stoker (1847-1912), intitulado *Dracula (Drácula, 1897)*, e a sua adaptação cinematográfica por Francis Ford Coppola (n. 1939), *Bram Stoker's Dracula (Drácula de Bram Stoker, 1992)*. Neste capítulo, que remonta aos séculos XIX e aos inícios do século XX, verificou-se que a suposta figura do vampiro continuava a ter as mesmas características das épocas anteriores; porém, passou a possuir um certo charme e o cabelo fluido, características que se salientaram também na literatura e no cinema.

Na literatura, esta temática tornou-se apetecível para muitos autores, como por exemplo: Lord George Gordon Byron (1788-1824), que colocou na sua personagem traços sedutores; Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), que tratou na sua obra os temas da mulher-vampiro e do canibalismo; Prosper de Mérimée (1803-1870), que abordou o

espectro que se alimenta de sangue; Edgar Allan Poe (1809-1849), o qual tratou no seu conto o tema da mulher-vampiro, caracterizada pela sua suposta palidez, pelos seus dentes caninos e pelo seu olhar vítreo; Alexandre Dumas (1803-1870), que abordou o tema do vampiro, bem como alguns dos alegados métodos para afastar estes seres maléficos (água benta e o sinal da cruz como proteção divina); e, finalmente, Guy de Maupassant (1850-1893), que representou nos seus textos literários uma suposta espécie de vampiro invisível (ou ser invisível), que, alegadamente, beberia água e leite, ao mesmo tempo que se alimentaria da respiração dos humanos. Estes escritores viram os vampiros de diferentes formas, consoante os seus pontos de vista; porém, continuaram a verificar-se, nos seus textos, as características clássicas dos vampiros.

No contexto do século XIX, concedemos destaque às narrativas breves do autor inglês John William Polidori (1795-1821), com *The Vampyre* (*O Vampiro*, 1819), e do autor português Álvaro do Carvalho (1844-1868), com *Os Canibais* (1866). No que respeita ao conto de John William Polidori, *O Vampiro*, este narra a história do suposto vampiro Lord Ruthven, caracterizado como sendo um aristocrata de aparência estranha e misteriosa. Porém, não são apresentados relatos diretos dos ataques do vampiro, aparecendo, apenas, as suas consequências. Contudo, este conto pode ser classificado como da ordem do “maravilhoso”, uma vez que, no final, se verifica a crença das personagens em relação à essência sobrenatural da figura de Ruthven. Álvaro do Carvalho, por sua vez, abordou no seu estranho conto a questão do canibalismo³¹², através das personagens do Sr. Urbano Solar e dos seus dois filhos, os quais cometem um ato de canibalismo involuntário com o corpo do visconde de Aveleda. Este último surge-nos como uma criatura bizarra, meio estátua de marfim, meio humano, cujo corpo, após a sua morte, se transforma numa espécie de massa informe. Para além disso, tem uma aparência estranha e pálida. O conto de Álvaro do Carvalho foi magistralmente adaptado ao cinema por Manoel de Oliveira (n. 1908), em 1988.

Por último, no contexto oitocentista, tratámos o romance de Bram Stoker, *Dracula*, no qual o autor se inspirou na tradição folclórica acerca das lendas do vampiro para criar o seu protagonista-antagonista, o conde Drácula, criando o mais célebre dos vampiros da história literária. Contudo, é necessário assinalar que Stoker abordou também a questão da mulher-vampiro, através das vampiras que o conde Drácula albergava no seu castelo e da sua vítima, Lucy Westenra, depois de metamorfoseada em morta-viva. Os vampiros de Stoker caracterizam-se por se ausentarem durante o dia, devido ao facto de não suportarem a luz

³¹² Canibalismo: ato cometido por seres que se alimentam de carne humana.

solar; não comerem e alimentarem-se de sangue humano; dormirem num caixão; não terem reflexo diante do espelho; terem o poder de encantar as suas vítimas; e possuírem dentes afiados. Quanto ao conde Drácula, para além de se detetar as características folclóricas das lendas, verificam-se também outros alegados aspetos como: pelos nas mãos; unhas compridas e afiadas; uma grande força; os olhos vermelhos; as mãos frias; e por possuir o poder de ler as mentes humanas. Contudo, temos de apontar que o conde Drácula se distingue dos outros vampiros da tradição folclórica pelo seu aspeto sedutor e cavalheiro; por supostamente poder trepar às paredes; rejuvenescer aos poucos com o sangue humano; e possuir ainda o poder de se metamorfosear em animais ou elementos negativos da Natureza, o que são claramente aspetos de índole sobrenatural. Neste romance, existe também a abordagem da figura do exterminador, através do caçador de vampiros Van Helsing, e de um ser humano zoófago³¹³, R.M. Renfield. As questões relativas à prevenção e à destruição dos vampiros também estiveram presentes, sendo apontados os artefactos religiosos (crucifixo e hóstia), o alho, a luz solar, as estacas para espetar no coração e a decapitação dos seres mortos-vivos. No fim do romance, conclui-se que este pende para o “maravilhoso”, pois todas as personagens acreditam terem visto e destruído uma criatura vampírica, isto é, um ser sobrenatural que choca os princípios do conhecimento científico, mesmo na sua época.

O romance de Stoker assistiu a algumas adaptações cinematográficas, das quais referenciámos, por exemplo, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, o Vampiro*, 1922), realizado por Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), filme mudo da corrente artística do Expressionismo alemão, no qual o vampiro é retratado consoante as características folclóricas da tradição das lendas acerca destes seres; e *Dracula* (*Drácula*, 1931), do realizador Tod Browning (1880-1962), sendo este um filme ainda a preto e branco, em que o vampiro é representado com uma capa preta, uma aparência nem muito velha nem muito jovem, e com o aspeto sedutor de um cavalheiro do século XIX, embora a ação do filme seja transposta para a atualidade.

Contudo, o filme ao qual demos mais destaque foi *Bram Stoker's Dracula* (*Drácula de Bram Stoker*, 1992), do realizador Francis Ford Coppola (n. 1939). Neste filme, o realizador foi, de certo modo, fiel à obra original de Stoker, se bem que verificámos, também, algumas diferenças significativas. Em primeiro lugar, assistimos à guerra dos cristãos contra os turcos, onde participou o cavaleiro Draculea, que mais tarde viria a ser o conde Drácula, aspeto que não surge no livro de forma explícita. Podemos assinalar outras diferenças, como é o caso de

³¹³ Zoófago: ser que se alimenta de animais vivos.

Mina se apaixonar pelo conde, ao passo que, no romance, ela sente repugnância pelo estrangeiro; o facto de o conde alternar entre uma aparência velha e uma aparência jovem; o facto de os vampiros poderem andar de dia nas ruas, mas com uma fraca luminosidade; e o facto de Mina destruir o corpo do conde Drácula, no final.

No quarto e último capítulo do nosso trabalho, dedicámo-nos aos séculos XX e XXI e continuámos a nossa viagem pela literatura, bem como estudámos obras cinematográficas sobre o tema da metamorfose dos vampiros. Neste período, verificámos que os vampiros começaram a ser representados como assumindo uma postura sedutora, como possuindo um sotaque estrangeiro e um olhar penetrante, assim como houve a introdução da icónica capa preta, nomeadamente ao nível do cinema, como pudemos ver através do ator Bela Lugosi no papel de Drácula. Quanto à literatura e ao cinema, assistimos a uma alteração das características do vampiro, devido às alterações dos gostos, das crenças e da maneira de pensar do público.

Na literatura, começámos por apontar as narrativas breves de Francis Marion Crawford (1854-1909) e de Gustav Meyrink (1868-1932). No que respeita a Crawford, este preservou algumas das características do vampiro clássico, pois representou uma mulher-vampiro de dentes afiados, pele pálida e que se alimentava de sangue; em contrapartida, Meyrink, apresenta o caso das “Sanguessugas do Tempo”, as quais caracterizou como sendo aspirantes do tempo, o que se pode ligar às questões da morte e da passagem do tempo que nos conduz a ela, o que desde sempre foi causa de terror nas populações humanas. Aqui também está presente a questão do “maravilhoso”, na medida em que as personagens acreditam nos acontecimentos alegadamente sobrenaturais aos quais assistem, instaurando esse pacto ficcional com o leitor.

Neste capítulo, demos um especial destaque à autora Anne Rice (n. 1941), com a sua obra *Interview with the Vampire* (*Entrevista com o Vampiro*, 1976), e à respetiva adaptação cinematográfica pelo realizador Neil Jordan (n. 1950), intitulada *Interview with the Vampire, The Vampire Chronicles* (*Entrevista com o Vampiro, As Crónicas dos Vampiros*, 1994). Atentámos, em primeiro lugar, no caso de Anne Rice. Esta autora, cuja obra se insere na temática das relações estabelecidas entre o mundo sobrenatural e o mundo real, apresenta como principais características dos seus vampiros o facto de eles se poderem ver nos espelhos, não suportarem a luz do sol, e por isso dormirem em caixões, terem um instinto infalível, dentes pontiagudos e olhos brilhantes, serem altos, belos e elegantes, terem rostos brancos e cabelo brilhante, serem brancos, não envelhecerem, terem sentidos apurados e reflexos rápidos, e terem poderes mentais (caso de Armand). Contudo, é necessário apontar a

alusão de Anne Rice aos vampiros sem espírito (caso do vampiro do Velho Mundo, que se assemelha aos *Ghouls*), o facto de os vampiros, por vezes, se recusarem a aceitar a sua natureza (caso de Louis), e se alimentarem quer do sangue dos humanos, quer do sangue de animais. Para terminar, a autora aborda ainda os modos de destruição e prevenção dos vampiros. Quanto aos meios de destruição, temos as estacas para trespassar o coração, a decapitação das suas cabeças, a luz solar e a queima dos restos corporais do vampiro; relativamente aos meios de prevenção, a autora apenas apontou o crucifixo e o alho, que, nesta obra, não atingem os vampiros, acabando por já não serem meios de prevenção. Anne Rice fala ainda da profanação dos túmulos, da necessidade de desmembrar o corpo dos vampiros para queimá-lo; apresenta ainda uma criança-vampiro, bem como mulheres-vampiro.

Por sua vez, na adaptação cinematográfica de Neil Jordan, verificámos que as características físicas e psicológicas dos vampiros propostas por Anne Rice são respeitadas. Porém, os aspetos da história onde pudemos apontar as principais diferenças são: o facto de não se referir no romance a existência da morte da mulher e do filho de Louis, pois na obra literária apenas há a referência aos seus irmãos e mãe; o facto de Louis viajar sozinho no final, ao passo que no romance ele viaja com Armand; o facto de Lestat conseguir ler a mente dos outros e de ser ele quem ataca o entrevistador, pois na obra literária quem o ataca é Louis. É importante evidenciar que, apesar de existirem estas diferenças entre o romance e o filme, Anne Rice colaborou na adaptação cinematográfica, sendo a responsável pela elaboração do seu argumento.

Para terminarmos o século XX, verificámos, ainda, o caso da música, na qual o cantor português Zeca Afonso (1929-1987) compôs uma canção intitulada *Os Vampiros* (1983), na qual utilizou os vampiros como alegoria para criticar o capitalismo e também as injustiças sociais e económicas que se faziam sentir em todo o país, à época.

Avançando para o século XXI, evidenciámos outros nomes significativos quer ao nível literário, quer ao nível cinematográfico. No que diz respeito à literatura, demos um especial destaque à autoras Stephenie Meyer (n. 1973), Hélia Correia (n. 1949), Susana Caldeira Cabaço (n. 1970), e Charlaine Harris (n. 1951). Nas obras destas autoras (quatro romances e uma novela no caso de Stephenie Meyer; dois contos, nos casos de Hélia Correia e Susana Caldeira Cabaço; e vários livros que deram acesso a uma série televisiva no caso de Charlaine Harris), apontaram-se uma série de características dos vampiros, sendo algumas delas retiradas das questões folclóricas e outras de origem moderna, algumas até criadas pelas referidas escritoras. Nos seus vampiros, os principais aspetos apontados foram: a palidez, a

aversão ao Sol ou pouca tolerância a ele (caso dos vampiros de Stephenie Meyer e da vampira de Susana Caldeira Cabaço), a imortalidade e o facto de não envelhecerem, a rapidez, a enorme força, os diversos poderes (caso dos vampiros de Stephenie Meyer), os poderes de sedução e de hipnotismo, os sentidos apurados, a presença dos dentes pontiagudos ou a ausência deles (no caso dos vampiros de Stephenie Meyer), o facto de sentirem aversão ao alho e aos crucifixos (caso das vampiras de Hélia Correia e Susana Caldeira Cabaço), o facto de se alimentarem quer de sangue humano, quer de sangue de animais ou ainda de sangue sintético (caso dos vampiros de Charlaine Harris) e, finalmente, o facto de não aceitarem a sua condição de monstros (caso dos vampiros Cullen, de Stephenie Meyer, e da vampira de Susana Caldeira Cabaço). Para além disso, as autoras referidas apontaram as formas de destruição dos vampiros: Stephenie Meyer defendeu a questão da necessidade do desmembramento dos corpos e da sua queima; Hélia Correia manteve a questão das estacas de madeira para perfurar o coração; Susana Caldeira Cabaço retomou a questão da prata como sendo perigosa para os vampiros. Algumas das autoras referidas abordaram os motivos do lobisomem (Stephenie Meyer, Hélia Correia e Charlaine Harris), do Dampiro (Stephenie Meyer) e da bruxaria (Hélia Correia), portanto, tudo temas da esfera do sobrenatural. A diferença que pode ser estabelecida entre “maravilhoso”, “estranho” ou “fantástico”, de acordo com a perspectiva de Todorov, tem a ver com a percepção desses fenómenos por quem os narra: quando acredita neles, leva o leitor a aceitar o pacto do “maravilhoso”; quando apresenta, no final, uma explicação racional, arrasta-o para o “estranho”; quando hesita em classificá-los como reais ou sobrenaturais, mantendo a ambiguidade mesmo até ao final, leva o leitor a aceitar o pacto ficcional do “fantástico” (citemos os exemplo de Guy de Maupassant e, eventualmente, de Edgar Allan Poe).

Para concluir este capítulo, abordámos ainda alguns filmes e séries televisivas. Aqui, temos de referir o facto de as obras de Stephenie Meyer terem sido adaptadas ao cinema e de as de Charlaine Harris terem sido adaptadas para uma série televisiva. Contudo, recordámos ainda outros filmes e séries televisivas acerca desta temática, como é o caso de: *Van Helsing* (2004), de Stephen Sommers (n. 1962); *Buffy the Vampire Slayer* (*Buffy, A Caçadora de Vampiros*, 1997), de Joss Whedon (n. 1964); e *Lua Vermelha* (2010), de Sérgio Graciano (n. 1975), Hugo Xavier e Manuel Pureza (n. 1984). Nestes filmes e séries, os vampiros caracterizam-se por: serem sedutores, embora pálidos e frios; não envelhecerem; terem uma enorme força e o poder de metamorfose; suportarem a luz (caso dos vampiros da série *Lua Vermelha*) e por se alimentarem de sangue sintético (séries *Sangue Fresco* e *Lua Vermelha*). Para além disso, em alguns destes casos, são retratados ainda os caçadores de vampiros, como

verificámos através das personagens Buffy, da série *Buffy, a Caçadora de Vampiros* e da “Luz Eterna” e do Jaguar, da série *Lua Vermelha*.

Sendo assim, não nos podemos olvidar, obviamente, de que, ao longo do século XX e até ao presente, se verificou uma massificação da figura do vampiro, dada a inúmera produção de obras literárias e, sobretudo, de filmes e séries televisivas acerca desta figura. Na época contemporânea, o vampiro ficou conotado como símbolo de erotismo, como tendo adquirido sentimentos humanos e, em alguns casos, esta figura foi mesmo adaptada para o público infantil, como é o caso, por exemplo, da personagem do Conde de Contar da didática série infantil intitulada *Rua Sésamo* (1989-1996), que, como foi assinalado no nosso primeiro capítulo, se caracteriza por não ter uma apetência pelo sangue humano, mas sim pelas ciências matemáticas, mais propriamente pelo ato de contar. Para além disso, este vampiro infantilizado apresenta-se com os esperados caninos afiados e o cabelo preto e fluido; a sua pele é lilás e ele enverga uma capa (sinal da indumentária do vampiro, sobretudo no cinema do século XX, como vimos atrás). Esta imagem corresponde igualmente à máscara de Carnaval do vampiro, tanto para adultos como para crianças, sinal de que já não é assustadora. Por isso, os autores literários e/ou cinematográficos e televisivos têm procurado novas figurações e atributos para esta criatura lendária, de acordo com os novos públicos.

Como considerações finais, podemos evidenciar que, em todos os capítulos desta dissertação, apontámos diversos autores e cineastas que caracterizaram os seus vampiros consoante os seus pontos de vista em relação ao mito vampírico, mas também tendo em conta os gostos e as crenças do público nas épocas em que cada obra se inseriu. Verificámos que algumas das características mais assinaláveis da tradição das lendas do vampiro se mantiveram, quer nas obras literárias quer nas obras cinematográficas, até aos nossos dias, enquanto outras características se alteraram ou mesmo desapareceram, havendo ainda a criação de novos aspetos por parte dos escritores e cineastas, sobretudo a partir do século XX até aos dias de hoje.

Contudo, perante as mudanças sofridas por este mito a que assistimos, podemos colocar as seguintes questões: de futuro, continuará tal mito a transformar-se? Que alterações poderão ocorrer no vampiro? Continuará ele a ser um mito largamente explorado quer na literatura quer nos *mass media*, ou, simplesmente, poderá vir a cair no esquecimento? Tais questões poderão servir de base para estudos futuros, com um *corpus* mais alargado, tanto para a literatura do passado, como, sobretudo, para as obras literárias e cinematográficas dos séculos XX e XXI. Uma coisa é certa, uma vez que a criação deste mito se liga aos medos, ou seja, aos aspetos negativos e temidos pelas populações desde o início dos tempos, há uma

forte possibilidade de esta lenda e figura continuarem a ser exploradas nas mais diferenciadas artes e sob as mais diversas formas.

Bibliografia Geral

a) Ativa

- BYRON, Lord (2008), “Fragmento de Uma História” in *Histórias de Vampiros: John Polidori; Lord Byron; Tieck; Bram Stoker*, tradução de Pedro Miguel, Margarida Periquito e Mário Cruz, Lisboa, Relógio D’Água Editores, pp. 39-46.
- CABAÇO, Susana Caldeira (2009), “Como Tocar Violino” in SENA-LINO, Pedro (org.), *Contos de Vampiros*, 1ª edição, Porto, Porto Editora, pp. 127-144.
- CALMET, Augustin (2005), “Arnaldo o Vampiro” in ROLIM, Loy (org.), *Drácula e os Irmãos*, tradução de Ana Nereu, Sintra, Colares Editora, pp. 11-13.
- CARVALHAL, Álvaro do (2004), “Os Canibais” in *Contos*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 215-266.
- CORREIA, Hélia (2009), “Uma Noite em Luddenden” in SENA-LINO, Pedro (org.), *Contos de Vampiros*, 1ª edição, Porto, Porto Editora, pp. 41-56.
- CRAWFORD, Francis Marion (2005), “Porque a Vida Está no Sangue” in ROLIM, Loy (org.), *Drácula e os Irmãos*, tradução de Ana Nereu, Sintra, Colares Editora, pp. 121-141.
- DUMAS, Alexandre (2003), “O Beijo do Vampiro” in *Alexandre Dumas: Histórias Sobrenaturais*, tradução de João Costa, coleção “Formato Mais”, Lisboa, Guimarães Editores, pp. 115-169.
- GOETHE, Wolfgang (2005), “A Noiva de Corinto” in ROLIM, Loy (org.), *Drácula e os Irmãos*, tradução de Ana Nereu, Sintra, Colares Editora, 2005, pp. 15-22.
- HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus (2005), “A Mulher Vampiro” in ROLIM, Loy (org.), *Drácula e os Irmãos*, tradução de Ana Nereu, Sintra, Colares Editora, pp. 55-68.
- HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus (2010) “A Vampira” in BRASEY, Édouard, *Tratado de Vampirologia do Dr. Abraham Van Helsing, Dr. Fil., Dr. Lit., etc. – Traduzido e adaptado do alemão e do neerlandês sob a direcção e revisão de Édouard Brasey, seguido de vários tratados antigos, raros e valiosos sobre o mesmo Tema*, tradução de Paula Antunes, Mem Martins, Publicações Europa – América, pp. 285-301.
- MAUPASSANT, Guy de (2004a), “O Horla (1ª versão) – *Le Horla*” in *Contos do Insólito*, tradução de João Costa, Lisboa, Guimarães Editores, pp. 131-142.
- MAUPASSANT, Guy de (2004b), “O Horla (2ª versão) – *Le Horla*” in *Contos do Insólito*, tradução de João Costa, Lisboa, Guimarães Editores, pp. 143-176.
- MÉRIMÉE, Prosper (2005), “Cara-Ali, o Vampiro” in ROLIM, Loy (org.), *Drácula e os Irmãos*, tradução de Ana Nereu, Sintra, Colares Editora, pp. 23-25.
- MEYER, Stephenie (2009), *Crepúsculo – Luz e Escuridão*, tradução de Vera Falcão Martins, 13ª edição, Alfragide, Edições Gailivro.
- MEYER, Stephenie (2010a), *Lua Nova – Luz e Escuridão*, tradução de Vera Falcão Martins, 11ª edição, Alfragide, Edições Gailivro.
- MEYER, Stephenie (2010b), *Eclipse – Luz e Escuridão*, tradução de Ana Mendes Lopes, 12ª edição, Alfragide, Edições Gailivro.
- MEYER, Stephenie (2010c), *Amanhecer – Luz e Escuridão*, tradução de Maria Peres, 9ª edição, Alfragide, Edições Gailivro.
- MEYER, Stephenie (2010d), *A Breve Segunda Vida de Bree Tanner – uma novela de Eclipse*, tradução de Susana Serrão, 1ª edição, Alfragide, Edições Gailivro.
- MEYRINK, Gustav (2005), “A Visita de J. Obereit às Sanguessugas do Tempo” in ROLIM, Loy (org.), *Drácula e os Irmãos*, tradução de Ana Nereu, Sintra, Colares Editora, pp. 109-119.
- POE, Edgar Allan (2010), “Berenice” in BRASEY, Édouard, *Tratado de Vampirologia do Dr. Abraham Van Helsing, Dr. Fil., Dr. Lit., etc. – Traduzido e adaptado do alemão e do*

neerlandês sob a direcção e revisão de Édouard Brasey, seguido de vários tratados antigos, raros e valiosos sobre o mesmo Tema, tradução de Paula Antunes, Mem Martins, Publicações Europa – América, 2010, pp. 302-313.

POLIDORI, John (2008), “O Vampiro” in *Histórias de Vampiros: John Polidori; Lord Byron; Tieck; Bram Stoker*, tradução de Pedro Miguel, Margarida Periquito e Mário Cruz, Lisboa, Relógio D’Água Editores, pp. 16-38.

RICE, Anne (2006), *Entrevista com o Vampiro*, tradução de Teresa de Sousa Gomes, 4ª edição, Mem Martins, Publicações Europa – América.

STOKER, Bram (2006), *Dracula*, England, Penguin Books Ltd.

STOKER, Bram (2010), *Drácula*, tradução de Ana Maria Mendes Rodrigues, 2ª edição, Mem Martins, Publicações Europa – América.

b) Passiva

AAVV (1997), “Stoker, Bram” in *The New Encyclopaedia Britannica*, 15ª edição, Chicago (U.S.A.), Encyclopaedia Britannica, Inc., pp. 280-281.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1990), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (2006), *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Edições Almedina.

ALMEIDA, Teresa Sousa de (1998), “A Ficção Científica em Portugal - Desenho de um território” in *Fronteiras, 3º Encontros de Ficção Científica & Fantástico – Na Periferia do Império*, Cascais, Simetria FC & F, pp. 11-26.

ALVES, F. Amaral (2001), “Mérimee (Prosper)” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição do Século XXI*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, volume 19, pp. 814-815.

ANNE RICE. COM The Official Site (2012). [em linha]. [disponível em 8/07/2012].

<URL: <http://annerice.com/index.htm>>

ARISTÓTELES (2003), *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

ASTROS E ÍDOLOS TEENS, *Lua Nova e Crepúsculo* (2009), Alto Astral, Ano 1, nº 2.

ASTROS E ÍDOLOS TEENS, *Saga Crepúsculo: Eclipse* (2010), Alto Astral, Ano 2, nº 4.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel (2004), *A Análise do Filme*, tradução de Marcelo Félix, 2ª edição, Lisboa, Edições Texto & Grafia.

BRASEY, Édouard (2002), “Os Vampiros” in *Feiticeiros e Demónios*, tradução de Maria Sofia Gaspar Pereira, Mem Martins, Publicações Europa – América, pp. 69-77.

BRASEY, Édouard (2010), *Tratado de Vampirologia do Dr. Abraham Van Helsing, Dr. Fil., Dr. Lit., etc. – Traduzido e adaptado do alemão e do neerlandês sob a direcção e revisão de Édouard Brasey, seguido de vários tratados antigos, raros e valiosos sobre o mesmo Tema*, tradução de Paula Antunes, Mem Martins, Publicações Europa – América.

CAEIRO, Olívio (2000), “Goethe (Johann Wolfgang von)” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição do Século XXI*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, volume 13, pp. 781-784.

CAMPOS, M.^a M. (Manuela) de Figueiredo (1998), “Byron (Lord)” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição do Século XXI*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, volume 5, pp. 557-560.

CAMPOS, M.^a M. (Manuela) de Figueiredo (2000), “Hoffmann (E.T.A.)” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição do Século XXI*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, volume 14, pp. 1236-1237.

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de (2003), *O Jogo do Desejo em Claude Crébillon – Estudo dos Processos Retóricos da Sedução*, coleção “Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas”, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – FCT / MCES.

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de (2005), “A Encenação da Leitura Como Jogo no Texto Fantástico (Sobre Maupassant)” in *Viagens Sentimentais pelo País da Literatura*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 171-184.

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de (2010), “Fantástico e Onírico em Urbano Tavares Rodrigues: o caso de *Filipa Nesse Dia*” in PETROV, Petar (org.), *Lugares da Lusofonia. Actas do Encontro Internacional*, Lisboa, Edições Colibri / Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, pp. 85-100.

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de (janeiro de 2011), “(In)verosímil e Fantástico ou a Arte de Provocar o Medo” [em linha]. In: *Carnets – revista electrónica de estudos franceses*, nº 3, pp. 71-97 [disponível em 15/07/2011].

<URL: <http://carnets.web.ua.pt/> >

<URL: <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/837/770>>

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de (2012), “Singularidades do Fantástico em Manuel Teixeira-Gomes” in PETROV, Petar; SOUSA, Pedro Quintino de; SAMARTIM, Roberto López – Iglésias e TORRES FEIJÓ, Elias J. (eds.), *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas – Séculos XX, Vol.1*, Santiago de Compostela – Faro, Associação Internacional de Lusitanistas – Através Editora, pp. 13-30.

CARVALHO, João Carlos F.A. de (2003), *Ciência e Alteridade na Literatura de Viagens – Estudo de Processos Retóricos e Hermenêuticos*, Lisboa, Edições Colibri.

CASTRO, Aníbal Pinto de (1999), “Dumas (Alexandre)” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição do Século XXI*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, volume 9, p. 1020.

CASTRO, Aníbal Pinto de (2001), “Maupassant (Guy de)” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição do Século XXI*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, volume 19, p. 321.

CHARLAINE HARRIS (2012). [em linha]. [disponível em 6/11/2012].

<URL: <http://www.charlaineharris.com/>>

CLERC, Jeanne-Marie (2004), “A Literatura Comparada Face às Imagens Modernas: Cinema, Fotografia, Televisão” in BRUNEL, Pierre, CHEVREL, Yves (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 283--323.

COLAÇO, Jorge (1998), “Coppola (Francis Ford)” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição do Século XXI*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, volume 7, pp. 1285-1286.

DINIZ, Thais Flores Nogueira (julho – dezembro de 1997), “Interdisciplinaridade: literatura e cinema” [em linha]. In: *Fragmentos, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina*, Florianópolis, volume 7, nº 1, pp. 91-103 [disponível em 28/11/2012].

<URL: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/730> >

E-Cultura.pt (2009). “Mais Contos, Mais Desafios” [em linha]. (atualizada a 23/10/2009) [disponível em 5/07/2012].

<URL: <http://www.e-cultura.pt/NoticiaDisplay.aspx?ID=2189>>³¹⁴

ECO, Umberto (1991), “O Nosso Monstro Quotidiano” in *Apocalípticos e Integrados*, tradução de Helena Governatis, Lisboa, Difel, pp. 417-424.

ECO, Umberto (fevereiro de 2010), *Como se Faz Uma Tese em Ciências Humanas*, tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, 16ª edição, Lisboa, Editorial Presença.

³¹⁴ Neste *site* encontram-se informações acerca dos autores da antologia *Contos de Vampiros* (Porto Editora, 2009).

- EVANS, Ifor (1976), “Os Poetas Românticos” in *História da Literatura Inglesa*, tradução de A. Nogueira dos Santos, Edições 70, pp. 81-112.
- EXPRESSO (2012). “Drácula (Não) Morreu Há 100 Anos”. In: *Revista Expresso*, nº 2060, p.15.
- FURTADO, Filipe (1980), *A Construção do Fantástico na Narrativa*, coleção “Horizonte Universitário”, Lisboa, Livros Horizonte.
- GIMEFERRER, Pere (1973), “Cinema Fantástico e de Terror – O Vampirismo” in *O Cinema – Enciclopédia da 7ª Arte*, tradução de Anabela Monteiro Nunes, Mem Martins, Publicações Alfa – Publicações Europa – América, volume 3, pp. 47-53.
- IRIARTE, Rita (2003), “Tieck (Ludwig)” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição do Século XXI*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, volume 28, p. 155.
- MARTIN, Marcel (2005), *A Linguagem Cinematográfica*, tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares, Lisboa, Dinalivro.
- MAUPASSANT, Guy de (2004 c), “Quem Sabe? – *Qui Sait?*”, in *Contos do Insólito*, tradução de João Costa, Lisboa, Guimarães Editores, pp. 217-234.
- MEYER, Stephenie (2011), *Guia Oficial Ilustrado da Saga Twilight*, tradução de Susana Serrão, Alfragide, Edições Gailivro.
- MUCHEMBLED, Robert (2003), *Uma História do Diabo – Séculos XII a XX*, tradução de Augusto Joaquim, Lisboa, Terramar.
- OLIVEIRA, Geovana Quinalha de (2009), “Cinema e Literatura: Diálogos, Memória e Identidade” [em linha]. In *Anais do IX Seminário Nacional de Literatura História e Memória – Literatura no Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade – Literatura no Cinema*, Assis – São Paulo, pp. 158-168 [disponível em 26/11/2012].
<URL: <http://www.literaturahistoriaememoria.com.br/lhm/annals/2009/3.1.pdf>>
- OLIVEIRA, Maria do Nascimento (1992), *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho*, Série Literatura, 1ª edição, Lisboa, coleção “Biblioteca Breve” – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- OLIVEIRA, Maria do Nascimento (1996), “CARVALHAL Sousa Teles, Álvaro do” in MACHADO, Álvaro Manuel (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, 1ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 1996, pp. 102-103.
- OVÍDIO (2006), *Metamorfoses*, tradução de Domingos Lucas Dias, coleção “Biblioteca Clássica”, Lisboa, Nova Vega, volume 1 (obs.: tradução bilingue, latim – português).
- OVÍDIO (2008), *Metamorfoses*, tradução de Domingos Lucas Dias, coleção “Biblioteca Clássica”, Lisboa, Nova Vega, volume 2 (obs.: tradução bilingue, latim – português).
- PASTOREAU, Michel (1997), *Dicionário das Cores do Nosso Tempo – Simbólica e Sociedade*, tradução de Maria José Figueiredo, coleção “Teoria da Arte”, Lisboa, Editorial Estampa.
- PEDROSA, José Manuel (2008), “Vampiros e Sacamantecas: Dieta Blanda Para Comensales Tímidos” in JUÁREZ, Gerardo Fernández e PEDROSA, José Manuel (org.), *Antropologías del Miedo – Vampiros, Sacamantecas, Locos, Enterrados Vivos y Otras Pesadillas de la Razón*, Madrid, Calambur Editorial, pp. 15-48.
- RAMOS, Mária Lúcia Silva (2004), “Relações Entre a Literatura e o Cinema” in *Novos Sentidos da Leitura – A Contribuição do Cinema Para a Leitura do Texto Narrativo*, Tese de Mestrado (Mestrado em Literatura, Especialização em Literatura Comparada), Faro, Universidade do Algarve, pp. 15-24.
- RAMOS, Maria Lúcia Silva (2007), “Novos Sentidos da Leitura, A Contribuição do Cinema para a Leitura do Texto Narrativo” in TAVARES, Mirian e SOARES, Ana Isabel (coordenação), *É Perigoso Debruçar-se Para Dentro. Ensaios sobre o Cinema e a Literatura*, Publicações Pena Perfeita, pp.105-134.

- REGAN, Sally (2010), *Vampiros – as Lendas, a Sabedoria, o Fascínio*, tradução de Marlene Campos, Porto, Civilização Editores.
- REIS, Carlos (1995), *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Livraria Almedina.
- REIS, Carlos (1997), “Ficção / Ficcionalidade” in *Biblos – Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 2º volume, pp. 560-566.
- RIBEIRO, Nuno Miguel Ceia (2003), “Duas Artes Maiores” in *O Jogo de Roger Kumble: Uma Adaptação Cinematográfica de Les Liaisons Dangereuses*, Monografia de Seminário (curso de Línguas e Literaturas Modernas, Estudos Portugueses e Franceses), Gambelas, Universidade do Algarve, pp. 16-25.
- ROCQUE, L. de L. e TEIXEIRA, L. A. (março – junho de 2001). “*Frankenstein*, de Mary Shelley e *Drácula*, de Bram Stoker: Gênero e Ciência na Literatura” [em linha]. In *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, volume VIII (1), pp. 10-34 [disponível em 21/06/2012].
<URL: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8n1/a01v08n1.pdf>>
- RODRIGUES, A. J. Gonçalves (2002), “Poe (Edgar Allan)” in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura – Edição do Século XXI*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, Volume 23, pp. 16-17.
- RODRIGUES, Ernesto (1995), “CARVALHAL (Álvaro do)” in *Biblos – Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 1º volume, pp. 1008-1009.
- SANTOS, José Manuel Cerqueira Afonso dos (1983), *Os Vampiros*, in YOUTUBE (2008). “José Afonso – Os Vampiros (ao vivo no Coliseu)” [em linha]. (atualizada a 10/06/2008) [disponível em 9/07/2012].
<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=ZUEeBhhuUos>>
- SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos (1996), “CORREIA, Hélia” in MACHADO, Álvaro Manuel (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, 1ª edição, Lisboa, Editorial Presença, pp. 140-141.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (2005), “6ª Época – O Romantismo” in *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, Porto, Porto Editora, pp. 651-673.
- SERRA, Paulo (2008), *O Realismo Mágico na Literatura Portuguesa – O Dia dos Prodígios, de Lídia Jorge e O meu Mundo não é deste Reino, de João de Melo*, Lisboa, Edições Colibri / Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve.
- SIC, Site Oficial Lua Vermelha. [em linha]. (atualizado a 28/05/2012) [disponível em 6/11/2012].
<URL: <http://sic.sapo.pt/luavermelha>>
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1997), “Fantástico” in *Biblos – Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 2º volume, pp. 467-471.
- STEPHENIE MEYER.COM, the official website of Stephenie Meyer (2010). [em linha]. [disponível em 8/07/2012].
<URL: <http://www.stepheniemeyer.com/>>
- TIECK, Johann Ludwig (2008), “Não Acordes os Mortos” in *Histórias de Vampiros: John Polidori; Lord Byron; Tieck; Bram Stoker*, tradução de Pedro Miguel, Margarida Periquito e Mário Cruz, Lisboa, Relógio D’Água Editores, pp. 47-79.
- TODOROV, Tzvetan (1977), *Introdução à Literatura Fantástica*, tradução de Maria Ondina Braga, coleção “Temas e Problemas”, série: Literatura / Ciências da Linguagem, 1ª edição portuguesa, Lisboa, Moraes Editores.
- VAX, Louis (1972), *A Arte e a Literatura Fantásticas*, tradução de João da Costa, “Secção I – Arte e Literatura”, Lisboa, Editora Arcádia.

WHITE, Michael (1998), “Criaturas Demoníacas” in *Ficheiros Secretos – A Verdade*, tradução de Isabel Sequeira e Natasha Sequeira, Mem Martins, Publicações Europa – América, pp.174-193.

WIKIPÉDIA The Free Encyclopedia (2012). “John William Polidori” [em linha]. (atualizada a 28/05/2012) [disponível em 30/05/2012].

<URL: http://en.wikipedia.org/wiki/John_William_Polidori>³¹⁵

WIKIPÉDIA A enciclopédia livre (2012). “Francis Marion Crawford” [em linha]. (atualizada a 27/05/2012) [disponível em 7/07/2012].

<URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Francis_Marion_Crawford>

WIKIPÉDIA The Free Encyclopedia (2012). “Gustav Meyrink” [em linha]. (atualizada a 7/07/2012) [disponível em 10/07/2012].

<URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Meyrink>

WIKIPÉDIA A enciclopédia livre (2012). “*Buffy the Vampire Slayer*” [em linha]. (atualizada a 7/09/2012) [disponível em 6/11/2012].

<URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Buffy_the_Vampire_Slayer>

WIKIPÉDIA A enciclopédia livre (2012). “Charlaine Harris” [em linha]. (atualizada a 29/09/2012) [disponível em 6/11/2012].

<URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Charlaine_Harris>

WIKIPÉDIA A enciclopédia livre (2012). “The Southern Vampire Mysteries” [em linha]. (atualizada a 5/01/2012) [disponível em 6/11/2012].

<URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Southern_Vampire_Mysteries>

WIKIPÉDIA A enciclopédia livre (2012). “*True Blood*” [em linha]. (atualizada a 1/10/2012) [disponível em 6/11/2012].

<URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/True_Blood>

WIKIPÉDIA A enciclopédia livre (2012). “José Afonso” [em linha]. (atualizada a 21/11/2012) [disponível em 24/11/2012].

<URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Afonso>

WIKIPÉDIA A enciclopédia livre (2012). “Turquia” [em linha]. (atualizada a 25/11/2012) [disponível em 29/11/2012].

<URL: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Turquia>>

WIKIPÉDIA A enciclopédia livre (2012). “Nova Orleães” [em linha]. (atualizada a 20/11/2012) [disponível em 29/11/2012].

<URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Nova_Orle%C3%A3es>

WIKIPÉDIA A enciclopédia livre (2012). “Categoria: Filmes sobre Vampiros” [em linha]. (atualizada a 30/09/2012) [disponível 26/02/2013].

<URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Filmes_sobre_vampiros>

WIKIPÉDIA A enciclopédia livre (2013). “*Rua Sésamo*” [em linha]. (atualizada a 28/02/2013) [disponível 21/03/2013].

<URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rua_S%C3%A9samo>

WIKISOURCE la bibliothèqe libre (2011). “*Les Mille et Un Fantômes*” [em linha]. (atualizada a 7/12/2011) [disponível em 16/06/2012].

<URL: http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Mille_et_Un_Fant%C3%B4mes>

Filmografia:

BROWNING, Tod (1931), *Dracula*, Universal Studios Home Of The Original Monsters (DVD), Universal Studios.

³¹⁵ Esta referência bibliográfica foi a única a que conseguimos ter acesso, no que diz respeito à vida e obra do autor John Polidori, durante o decorrer desta dissertação.

- CONDON, Bill (2012), *A Saga Twilight, Amanhecer parte 1 – “The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 1”* (DVD – Edição especial de dois discos), Summit Entertainment.
- CONDON, Bill (2013), *A Saga Twilight, Amanhecer parte 2 – “The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 2”* (DVD – Edição Especial de dois discos), Summit Entertainment.
- COPPOLA, Francis Ford (1992), *Drácula de Bram Stoker* (DVD – Edição especial de dois discos), Columbia Pictures.
- HARDWICKE, Catherine (2008), *Crepúsculo – “Twilight”* (DVD – Edição especial de dois discos), Summit Entertainment.
- JORDAN, Neil (1994), *Entrevista Com o Vampiro – As Crônicas dos Vampiros* (DVD), Warner Bros.
- MURNAU, F.W. (1922), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Filme Arts Guild, in YOUTUBE (2009). “Nosferatu (1922) – Full Movie” [em linha]. (atualizada a 03/01/2009) [disponível em 3/07/2012].
<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=rcyzubFvBsA>>
- OLIVEIRA, Manoel de (1988), *Os Canibais* (DVD), Lusomundo Audiovisuais.
- SLADE, David (2010), *A Saga Twilight, Eclipse – “The Twilight Saga: Eclipse”* (DVD - Edição especial de dois discos), Summit Entertainment.
- SOMMERS, Stephen (2004), *Van Helsing* (DVD), Universal Studios.
- WEITZ, Chris (2009), *A Saga Twilight, Lua Nova – “The Twilight Saga: New Moon”* (DVD - Edição especial de dois discos), Summit Entertainment.

Índice Onomástico³¹⁶

- AFONSO, Zeca.....110, 131
 AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de.....1, 4-5, 54, 60, 123
 ANTUNES, Paula.....39
 AUMONT, Jacques.....1, 7, 124
 BALL, Alan.....121
 BALZAC.....44
 BANDERAS, Antonio.....105
 BÁTHORY, Erzsébet (BÁTHORY, Elisabeth).....25, 84, 127
 BELLUCCI, Monica.....76
 BERCU, Michaela.....76
 BOILEAU.....44
 BRASEY, Édouard.....2, 18-21, 23-25, 27-28, 48, 66, 68
 BROWNING, Tod.....74-75, 78, 85, 88, 98, 129
 BÜGER, Gottfried August.....28
 BYRON, Lord George Gordon.....30-31, 38, 44, 127
 CABAÇO, Susana Caldeira.....2, 113, **116-120**, 131-132
 CALMET, Dom Augustin.....2, 25-28, 127
 CAMPBELL, Billy.....78
 CAMPOS, Manuela de Figueiredo.....39
 CARDOSO, Ivan.....88
 CARVALHAL, Álvaro do.....2, 40, **42-52**, 84, 128
 CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de.....8, 52-53, 124
 CASTELO, Virgílio.....121
 CASTRO, Mafalda Luís.....121
 CINTRA, Luís Miguel.....51
 CONDON, Bill.....113
 COPPOLA, Francis Ford.....2, 4, 7, **74-85**, 88, 118, 124, 127, 129
 CORREIA, Hélia.....2, **113-116**, 131-132
 COSTA, Joel.....51
 CROWFORD, Francis Marion.....86-87, 130
 CRUISE, Tom.....104
 DELEUZE, Gilles.....6
 DINIZ, Thais.....6, 123
 DÓRIA, Diogo.....51
 DUMAS, Alexandre.....41-42, 44-45, 128
 DUNST, Kirsten.....105
 ECO, Umberto.....1, 14, 124
 ELWES, Cary.....78
 EMPALADOR, Vlad, o.....25, 84, 118, 127
 FISHER, Terence.....75
 FONTAINE, La.....44
 FROST, Sadie.....78
 FURTADO, Filipe.....1, 7-10, 31, 34, 37, 45, 57, 59, 63, 96, 124-125
 GELLAR, Sarah Michelle.....120
 GIORDANO, Domiziana.....107
 GOETHE, Johann Wolfgang von.....2, 28-29, 127
 GRACIANO, Sérgio.....121, 132
 GRANT, Richard E.77

³¹⁶ Neste índice onomástico, os números que se encontram destacados a negrito, correspondem ao número do intervalo de páginas onde se encontram as principais análises, quer dos objetos literários, quer dos objetos cinematográficos, aos quais nos propusemos analisar a sua temática a fundo no decorrer desta investigação.

HARDWICKE, Catherine.....	112
HARRIS, Charlaïne.....	121, 131-132
HERZOG, Werner.....	88
HILLYER, Lambert.....	75
HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus.....	38-40, 44, 49, 84, 127
HOPKINS, Anthony.....	77
JORDAN, Neil.....	2, 4, 7, 16, 89, 104-110 , 124, 130-131
KELLJAN, Bob.....	75
KENDRICK, Florina.....	76
KOCK.....	45
KUZUI, Fran Rubel.....	121
LUGOSI, Bela.....	74, 86, 88, 98, 130
MALMESBURI, Guillaume de.....	28
MAP, Walter.....	28
MARIE, Michel.....	1, 7, 124
MARTIN, Marcel.....	1, 6-7, 123-124
MATHESON, Richard.....	88
MAUPASSANT, Guy de.....	11, 52-53, 128, 132
MÉRIMÉE, Prosper de.....	40, 127
MEYER, Stephenie.....	110-113, 131-132
MEYRINK, Gustav.....	87-88, 130
MIRAGLIA, Gianluca.....	45-46, 50
MORIN, Edgar.....	6
MOYNE, Jean Baptiste Le.....	89-90
MUCHEMBLED, Robert.....	1, 15-16, 21, 103, 124-125
MURNAU, Friedrich Wilhelm.....	16, 74, 88, 129
NASÃO, Públio Ovídio.....	13-14
NEREU, Ana.....	39
NEWBURGH, William de.....	28
NUNES, Rui Porto.....	121
OLDMAN, Gary.....	76
OLIVEIRA, Manoel de.....	51-52, 128
OLIVEIRA, Maria do Nascimento.....	42, 45, 51
OSSENFELDER, Heinrich August.....	28
PASTOUREAU, Michel.....	16, 20, 46, 55, 69
PEDROSA, José Manuel.....	19
PITT, Brad.....	104
PLANCY, Collin de.....	25
POE, Edgar Allan.....	40-42, 44, 84, 90, 128, 132
POLIDORI, John William.....	2, 31-38 , 61, 84, 128
POULET, Georges.....	7
PUREZA, Manuel.....	121, 132
RAMOS, Maria Lúcia.....	6, 123
REA, Stephen.....	108
REEVES, Keanu.....	76
REGAN, Sally.....	2, 15, 18-19, 21, 23-25, 30, 37-38, 48, 53-54, 66, 71, 84, 92, 98, 111, 115, 118
REIS, Carlos.....	1, 11, 124
RICE, Anne.....	2, 4-5, 7, 16, 89-110 , 112, 123, 130-131
RICHARD, Jean-Pierre.....	7
ROCQUE, L. de L.	63
RODRIGUES, A. J. Gonçalves.....	40
ROUSSET, Jean.....	7
RYDER, Winona.....	76
SAMORA, Rogério.....	51
SANGSTER, Jimmy.....	88

SANTOS, M ^a Nazaré Gomes dos.....	113-114
SCHRECK, Max.....	74
SERRA, Paulo.....	12, 124
SHAKESPEARE, William.....	100
SHUMACHER, Joel.....	88
SILVEIRA, Leonor.....	51
SLADE, David.....	112
SOMMERS, Stephen.....	110, 132
SOUSA, Maria Leonor Machado de.....	7
STAROBINSKI, Jean.....	7
STOKER, Bram.....	2, 4-5, 7, 9, 16, 38, 54-73 , 74-81, 85, 88, 91, 101, 106, 112, 123, 125, 127-129
TEIXEIRA, L. A.	63
TIANA, Apolónio de.....	25
TIECK, Johann Ludwig.....	39
TODOROV, Tzvetan.....	1, 4, 7-8, 11-12, 36, 53, 71, 73, 103, 124-126, 132
VAX, Louis.....	1, 7, 13, 124
VIEIRA, Rogério.....	51
VOLTAIRE.....	44
WAITS, Tom.....	78
WEITZ, Chris.....	112
WHEDON, Joss.....	120-121, 132
WHITE, Michael.....	2, 21
XAVIER, Hugo.....	121, 132