



**LUCIANE ANDREA DE OLIVEIRA**

**ASPECTOS DA LITERATURA GÓTICA NA CONSTRUÇÃO  
IDENTITÁRIA DA VAMPIRA CLÁUDIA EM *ENTREVISTA COM O  
VAMPIRO*: A SOMBRA DE MULHER EM UM CORPO DE  
CRIANÇA**

**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI**

São João del-Rei  
2016



Luciane Andrea de Oliveira

**ASPECTOS DA LITERATURA GÓTICA NA CONSTRUÇÃO  
IDENTITÁRIA DA VAMPIRA CLÁUDIA EM *ENTREVISTA COM O  
VAMPIRO*: A SOMBRA DE MULHER EM UM CORPO DE  
CRIANÇA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Professor Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:  
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

São João del-Rei  
2016



Universidade Federal de São João del-Rei – MG  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura  
Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

ASPECTOS DA LITERATURA GÓTICA NA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA  
VAMPIRA CLÁUDIA EM *ENTREVISTA COM O VAMPIRO*: A SOMBRA DE MULHER EM  
UM CORPO DE CRIANÇA

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira – UFSJ (Orientador)

---

Prof.<sup>a</sup>. Dra. Leila Assumpção Harris – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup>. Dra. Melissa Gonçalves Boëchat – UFSJ/UFVJM (Diamantina/MG)

---

Prof. Dr. João Barreto da Fonseca (Suplente – UFSJ)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

2016

Para meus pais: José e Mercês, razões da minha vida.

## AGRADECIMENTOS

A Deus.

Ao professor Luiz Manoel, pela orientação e por ter acreditado em meu projeto de “tirar leite de pedras”. Obrigada, pelas conversas e pela confiança.

Aos professores do Mestrado, por ajudarem na minha formação acadêmica. Em especial, à professora Suely Quintana, pela amizade e carinho.

À FAPEMIG, pelo auxílio financeiro, sem o qual teria sido muito mais difícil a minha trajetória de estudo e pesquisa.

Ao meu pai, José Custódio (Zé Ricardo), e à minha mãe, Mercês, pela compreensão e paciência. Por sempre estarem na torcida, nos momentos mais difíceis.

À minha irmã Márcia e à minha sobrinha Virgínia, pelo apoio constante.

Ao Guilherme Copati, minha alma “gêmola” literária! Obrigada, pela leitura minuciosa do meu trabalho, palpites, sugestões, conversas e incentivo constante nesse caminho acadêmico pelo nosso gótico.

Ao Richard Bertolin, pela amizade e cumplicidade. Por dividir o desespero e os momentos bons. Pelo bom humor e risadas. À diva Shirley Lewis, por sempre trazer alegria e transformar momentos tensos nos mais engraçados

À Camila Lelis, melhor companheira de estudos, amiga e confidente, que eu nem imaginava que seria tão importante em minha vida.

Aos meus alunos e amigos das escolas Adílio José Borges e Cônego Osvaldo Lustosa, pelo carinho e amizade, pelas conversas inspiradoras.

Ao Emerson, pelo palpite musical (Iced Earth) e pelo apoio.

Ao amigo Cláudio da Costa, pela ajuda inusitada e imprescindível na elaboração dessa dissertação.

## RESUMO

O objetivo principal desta dissertação de mestrado é oferecer uma possibilidade de leitura do romance da escritora estadunidense Anne Rice, *Entrevista com o Vampiro*, de 1976, comparando o romance original com a “graphic novel” *Entrevista com o vampiro: a história de Cláudia* (2015), também de sua autoria, priorizando um prisma de abordagem que, ao que parece, ainda não foi objeto de interesse dos estudos e pesquisas que até o momento já se desdobraram do referido romance: o processo de construção da identidade da vampira criança Cláudia. O romance focaliza a família incomum e sugestivamente homoafetiva formada por dois pais vampiros, Lestat e Louis, e a pequena Cláudia, filha deles, transformada em vampiro aos cinco anos de idade. O romance incorpora a principal característica do gótico literário tradicional, no que se refere ao poder patriarcal e ao silenciamento de vozes femininas, além de promover a sobrevivência do vampiro em um momento em que as produções literárias com esse tema estavam em franco declínio, o que fez essa obra se tornar referência e influência para escritores e escritoras do gênero. Cláudia é apresentada como uma novidade: tem uma breve vida como criança e torna-se mulher. Entretanto, é fadada a envelhecer em um corpo de criança, assumindo a natureza assassina de uma mulher vampira, ao mesmo tempo em que conserva a aparência de fragilidade infantil. Sendo assim, os paradoxo mulher/criança e anjo/monstro constituem mais que um simples estereótipo, mas um elemento importante para criar algo novo, no que se refere à identidade da vampira e ao seu empoderamento. Para a consecução da pesquisa, foram feitos estudos nas áreas do gótico, do novo gótico, dos Estudos Culturais e uma pequena incursão nos teorias feministas. Dentre os críticos e teóricos cujas ideias dão sustentação às presentes argumentações, destacam-se José Luiz Aidar e Márcia Maciel (1986), Martha Argel e Humberto Moura Neto (2008), Maria Beville (2009), Arturo Branco (2012), Thomas Bonnici (2007), Fred Botting (1996), Judith Butler (1990), Stuart Hall (2003), Linda Hutcheon (1991; 2013), Julia Kristeva (1982), J. Gordon Melton (1995), Maria da Conceição Monteiro (2004) e Catherine Spooner (2006), dentre outros. Este trabalho representa a necessidade de um aprofundamento analítico e uma nova visão sobre o gótico, englobando a inserção da figura empoderada da mulher, de forma geral, e de Cláudia, em especial, no mundo androcêntrico dos vampiros, a figura do mito do vampiro “moderno” e sua “repaginação” nos séculos XX e XXI, no que se refere à identidade e comportamentos dos indivíduos na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** literatura gótica; mito; criança/mulher vampira; empoderamento feminino.

## ABSTRACT

The main aim of this Master's thesis is to offer a new reading possibility to North-American writer Anne Rice's novel *Interview with the Vampire* (1976), comparing the original novel with the graphic novel *Interview with the vampire: the story of Claudia* (2015), also of her authorship, focusing on a particular prism of approach, which, as it seems, has not yet been the research theme in most studies unfolding from the novel in question: the process of empowered identity construction of Claudia, the novel's infantile female vampire. The novel focuses on an uncommon and prospectively queer family formed by two male vampires, Lestat and Louis, and their little daughter Claudia, changed into a vampire at the age of five. The novel fully embodies the main characteristics of the traditional literary gothic, as to the patriarchal power and domination, and the consequent silencing of female voices, besides promoting the survival of the vampire at a time in which the literary productions approaching such a thematic were facing an evident decline, which clearly contributed to make Rice's novel become both a reference and a strong influence to both male and female writers of gothic and vampire stories. Claudia is presented as a promising novelty: she experiences a short life period as a human child, undergoes vampirization, and becomes a vampire woman. Nevertheless, she is doomed to enter adulthood still in a child's body, thus assuming her killing nature, typical of a vampire woman, at the same time in which she still keeps the fragile and cute appearance of a five-year-old-girl. Consequently, the woman/child and the angel/monster binarisms assume a greater importance than that of mere stereotypes, as they seem to point to something wholly new, as far as the female vampire's identity and empowerment process is concerned. To achieve the aims of the present research, studies on the gothic genre, the new gothic, and the Cultural Studies were necessary, as well as a short incursion into the realm of the feminist theories. Among the many critics and theorists whose ideas give the theoretical basis to the arguments here put forth, the following ones are outstanding: José Luiz Aidar and Márcia Maciel (1986), Martha Argel and Humberto Moura Neto (2008), Maria Beville (2009), Arturo Branco (2012), Thomas Bonnici (2007), Fred Botting (1996), Judith Butler (1990), Stuart Hall (2003), Linda Hutcheon (1991; 2013), Julia Kristeva (1982), J. Gordon Melton (1995), Maria da Conceição Monteiro (2004) and Catherine Spooner (2006). I do hope that the present academic work satisfies the need to go deeper into the analysis of a new view of the gothic which encompasses the following: the insertion of the empowered figure of women, as a whole, and that of Claudia, in particular, into the vampire's androcentric world; the figure of the "modern" vampire, as well as his "repagination" in the 20th century, in what it all refers to the individuals' identities and behaviour in contemporaneity.

**Key words:** gothic literature; myth, child/woman vampire; feminine empowerment.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	105
Figura 2.....	106
Figura 3.....	111
Figura 4.....	113
Figura 5.....	122
Figura 6.....	129
Figura 7.....	132



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	10
<b>Capítulo 1: O Nascimento do Horror</b> .....	15
1.1. Entre lendas e algumas verdades: o surgimento do vampiro .....	15
1.2. Vampiros reais e sanguinários .....	22
1.2.1 Elizabeth Bathory: A Condessa de Sangue .....	23
1.2.2 Vlad Tepes: inspiração para Drácula .....	25
1.3 O vampiro na literatura .....	31
1.4 A Figura do vampiro consolidada nas mídias .....	40
1.4.1 O Vampiro nos quadrinhos .....	40
1.4.2 O Vampiro na televisão .....	44
1.4.3 O Vampiro e sua estreia nas telas de cinema .....	45
<b>Capítulo 2: O Gótico – Da Tradição às Nuances da Pós-Modernidade</b> .....	56
2.1 Construindo o gótico .....	56
2.2 O Gótico contemporâneo e aspectos significativos do pós-modernismo.....	65
2.3 A escrita gótica feminina: consolidação e amadorismos contemporâneos .....	76
2.4 Sobre o gótico e os vampiros .....	87
<b>Capítulo 3: A Desestabilização Do Mundo Androcêntrico dos Vampiros com a Inserção da Vampira Cláudia</b> .....	94
3.1 Sobrevivências: repaginando o mito do vampiro no elemento feminino .....	94
3.2 Adaptações e apropriações: os vampiros e as mídias .....	100
3.3 O corpo feminino: aprisionamento, subversão e abjeção .....	108
3.4 Cláudia: presença incômoda em forma de sombra de mulher .....	123
<b>Considerações Finais</b> .....	134
<b>Referências</b> .....	140

## INTRODUÇÃO

Há um mistério que envolve tanto o gótico literário quanto o mito do vampiro: como é possível que ambos tenham sobrevivido através dos séculos com tanto vigor? Tal questionamento nunca havia me perturbado no início de minha adolescência, quando comecei a ter contato com a temática mais fascinante que povoava minha imaginação e que eu mal sabia que iria se tornar um assunto sério, tanto como tema do meu trabalho de conclusão de curso na graduação em Letras, quanto o tópico principal da presente dissertação de mestrado.

Eu costumava reunir os amigos durante a tarde na minha casa para uma sessão de filmes *B*, aqueles de terror bem absurdos que muitos chamam de *trash*, assim como também frequentava a minúscula biblioteca municipal de Conceição da Barra de Minas, cidade também minúscula para a qual me mudei depois de viver toda a infância e parte da adolescência em São Paulo, onde timidamente havia tido contato com filmes de vampiros e raras publicações sobre esse mito. Naquela biblioteca, pude encontrar uma edição de luxo dos contos de Edgar Allan Poe, *Drácula* (de Bram Stoker) e vários exemplares das obras de Stephen King. Lia tudo avidamente, a ponto de quase esgotar todas as opções de terror que havia nas estantes. Isso foi aos poucos despertando meu interesse por um gênero até então desconhecido por mim. Infelizmente, durante meus estudos no Ensino Médio, nenhum professor havia me ensinado que aquilo que me fascinava tanto tinha o nome de Gótico.

Tendo que lidar com o pouco incentivo cultural que uma pequena cidade interiorana como Conceição da Barra de Minas recebe, aprendi eu mesma a pesquisar fora dali por outras fontes literárias sobre o assunto. Às vezes, eu e um grande amigo costumávamos “remendar” alguns livros para que nossa leitura fosse de alguma forma mais agradável e para que outros possíveis leitores do gênero pudessem ter a felicidade de encontrar os livros em melhores condições. Um fato curioso é que, por eu ser considerada “meio estranha” na escola e na cidadezinha, pelo modo de me vestir e por meu gosto literário e musical, isso acabou me aproximando de alguns professores e de pessoas que se tornaram minhas amigas. Isso se refletia, também, na minha ficha da biblioteca. Esse grande amigo costumava garimpar livros esquecidos nas estantes mais afastadas e, em certo dia do ano de 1993, ao chegar à escola, ele me disse ter

conseguido encontrar na biblioteca um livro que, segundo ele, “tinha a minha cara”, mas que estava em um estado meio deplorável. Procurei pelo livro alguns dias depois, reformei e tive o meu primeiro contato com *Entrevista com o Vampiro*, a obra que seria a mais importante leitura dentre as muitas que já havia feito, por ter sido a mais intensa e envolvente da minha adolescência.

Como era de se esperar, esse romance se tornou um verdadeiro objeto de adoração para mim. Ficava acordada até altas horas da madrugada, dominada pela ansiedade de terminar logo a leitura. Posteriormente, pude constatar que aquele livro nunca tinha sido pego emprestado por ninguém antes de mim. Ou seja, o livro entrara na biblioteca provavelmente por doação e fora colocado numa estante distante de onde nunca saíra. Seduzida que estava pelo romance e seu conteúdo, era difícil para eu entender todo o desinteresse por parte das outras pessoas. Esse fato começou a reforçar em mim a ideia de que aquele não era um gênero apreciado pelos frequentadores da biblioteca e tal fato, de certa forma, aumentou minha curiosidade. Eu ficava me questionando a razão de tão poucos se interessarem por um livro que marcou não só minha adolescência, mas que definiu de vez meu gosto literário pelo gênero gótico.

Os anos seguintes foram anos complicados, econômica e politicamente falando. Conseqüentemente, não pude realizar de imediato o sonho de cursar uma faculdade ao terminar o Ensino Médio, mas isso não foi um empecilho para que eu continuasse estudando e pesquisando o gótico por conta própria, mesmo contando com tão poucos recursos. Somente tempos depois consegui ingressar na UFSJ, no tão desejado Curso de Letras. Assim, meus estudos passaram a serem menos solitários, mas nem por isso mais fáceis. Fui percebendo que havia ainda pouco interesse dentro da academia por um estudo mais aprofundado do gótico, o que aumentava mais ainda minha necessidade de entender a razão de um gênero tão rico culturalmente ser tão pouco valorizado desde o seu surgimento. Novamente, aparece mais um grande amigo com o qual pude dividir e discutir os poucos conhecimentos que tinha e receber, de maneira generosa, muito mais conhecimento, definindo cada vez mais o meu interesse pelo gótico. Começava assim, minha teimosia em estudar e entender esse gênero e, posteriormente, o mundo fascinante dos vampiros, que foi concretizado na fase final da graduação, por meio da escrita do trabalho de conclusão de curso.

Houve dois anos de pausa, não sei ainda se para um breve descanso, uma vez que, além da graduação, eu já lecionava em uma escola estadual desde o terceiro período, ou para ter um intervalo para uma maior reflexão sobre continuar ou não meus

estudos acadêmicos. Ingressar no mestrado foi algo inesperado, apesar do estudo e preparação difícil. Era necessário constatar que não havia estudos ou pesquisas relacionados ao meu objeto, visto que eu não queria falar apenas de vampiros ou do gótico de um modo geral, pois já existe no Brasil um número considerável de estudos sobre tais assuntos. Era o momento de desenvolver um estudo mais aprofundado da obra de Anne Rice e a escolha da personagem Cláudia foi a maneira de fundamentar de vez sua importância no romance, uma vez que a pequena vampira se faz presente na maior parte da obra, não só compondo o quadro vampiresco, mas também por se destacar como uma presença feminina pertinente, uma sombra fantasmagórica que assombra e desestabiliza a frágil estruturação de sua família incomum. Dei início, então, às leituras quase intermináveis e às pesquisas aprofundadas para ter a certeza de que meu trabalho poderia trazer alguma contribuição, visando abordagens novas e provando a relevância acadêmica da empreitada.

O resultado de todo esse longo processo culmina, agora, na realização desta dissertação de mestrado, cujo embasamento bibliográfico gira em torno de muitos estudiosos do gótico e de outras vertentes teóricas relevantes para os meus propósitos aqui. Dentre todas as valiosas contribuições, destaco as de J. Gordon Melton, Maria da Conceição Monteiro, Catherine Spooner, Thomas Bonnici e Michel Foucault, que foram cruciais para o desenvolvimento das minhas argumentações principais, além de teorias feministas necessárias à compreensão da construção identitária de Cláudia, tendo em vista que ela não permaneceria para sempre como uma criança em sua existência vampírica.

Assim, a dissertação foi estruturada em três capítulos, sendo o primeiro pautado pelo contexto histórico e teórico relacionado ao surgimento do mito do vampiro. Julguei ser necessário apresentar como o vampiro tem sua imagem difundida pelo mundo de modo simultâneo, sem a existência de relatos que influenciassem sua imagem definitiva. Nesse sentido, constituiu-se uma peculiaridade o fato de que em todos os relatos o sangue como substância fundamental para a sobrevivência desse morto-vivo está presente, como bem pontuam Argel e Neto (2008), por exemplo.

O segundo capítulo discorre sobre o gótico, de uma maneira bem teórica, mas que considere bastante necessária, para deixar bem clara a estreita relação de filiação primária entre esse gênero e o vampiro. Inicialmente abordei questões relacionadas ao surgimento do gótico literário e aspectos relacionados à ambientação das narrativas, bem como a opressão à qual as personagens femininas eram fadadas. Da mesma forma,

também procurei demonstrar que é impossível dissociar o vampiro do gótico, uma vez que esse ser misterioso sempre foi associado a transgressões, bem ao estilo do gênero gótico. Feito isso, concentrei-me no aspecto relacionado à permanência do gótico nos tempos atuais, baseando-me no conceito de *survival* defendido por Catherine Spooner, mesmo que esteja implicado um lado mais comercial de tudo o que seja relacionado ao gótico, em termos de massificação. Daí a recriação e a “repaginação” do vampiro para agradar ao público em geral, em especial os jovens. Em seguida, pautei-me também pelo *revival* do gótico, segundo o pensamento de Maria Beville, sendo esta uma visão mais voltada aos questionamentos e temores do indivíduo pós-moderno. Outro aspecto relevante do segundo capítulo diz respeito às escritoras do gênero gótico, suas influências e seu modo de escrita, muitas vezes não aceitos de forma plena, justamente por se distanciarem do mito tradicional do vampiro, o que, muitas vezes, pode soar como uma forma de escrita visando apenas lucro, apresentando uma qualidade questionável, principalmente se nos basearmos em obras como *Entrevista com o Vampiro e Drácula*.

O terceiro capítulo concentra-se na análise do objeto de pesquisa, sendo este o momento mais agradável e, por muitas vezes, crucial da dissertação. No referido capítulo, empreendo uma análise mais apurada da trajetória da personagem Cláudia, desde o momento de sua criação, ou “vampirização”, aos cinco anos de idade, levando em conta a sua breve vida como criança até sua rápida passagem para a vida adulta. Em vez de uma ênfase exclusiva nos temas comuns ao cruzamento do gótico com as questões femininas, como a sexualidade latente ou mesmo transgressoras, também abri espaço para os vieses das teorias femininas que pudessem tentar explicar toda a agência que envolve Cláudia. Nesse sentido, por ter sido escrito em meados da década de 1970, é possível perceber na escrita de Anne Rice ecos dos discursos pertencentes à Segunda Onda do Feminismo. A voz de Cláudia, dentro do romance original, configura-se como um alerta, como uma insubordinação ao poder patriarcal. Voz essa que não se cala na maior parte dos relatos do romance e que ganha maior peso na versão do “graphic novel” *Entrevista com o Vampiro: a história de Cláudia*, lançado pela própria Anne Rice em 2015.

Em suma, o meu *corpus* principal de análise é o romance de Rice de 1976. No entanto, no capítulo três, utilizo passagens e algumas figuras do “graphic novel” para corroborar minhas argumentações quanto ao comportamento de Cláudia. Não é mais a trama do ponto de vista masculino de Louis ou o de Lestat que prevalece, mas sim a

explicação direta dos episódios vividos pela vampira-mirim, narrados por ela própria, revelando suas impressões, seus desejos e seus medos. Enfim, essas constatações iluminam ainda mais a hipótese de que em *Entrevista com o Vampiro* o papel de Cláudia já é bem fundado, apesar de se tratar de uma narrativa toda conduzida por Louis, personagem masculino que a descreve de acordo com suas impressões.

Com relação à repressão sofrida por Cláudia, a análise dos textos de Michel Foucault contribuiu para a compreensão do corpo, no sentido de sua importância e dos métodos para vigiá-lo quando o mesmo se constitui um elemento de ameaça. No caso de Cláudia, pode ser considerado que sua transformação em vampira, ainda em um corpo feminino e infantil, serviria para que o vampiro Lestat tivesse maior controle sobre sua vítima, determinando que esse corpo de criança não pudesse nunca representar uma ameaça para os seus planos. Entretanto, Cláudia, ainda que aprisionada nesse tipo de corpo fraco, débil e infantil, não se submete ao poder patriarcal opressor de Lestat.

Por fim, mesmo que Cláudia tenha falhado em seu plano de destruição do poder de Lestat, de várias formas ela faz com que sua voz seja ouvida. É justamente essa voz que tentei relacionar com as vozes das mulheres que ainda hoje sofrem com a dominação masculina, mas que lutam por formas de libertação. Cláudia se estabelece como um eco e uma efetiva representação literária plausível de situações reais do campo social, político e cultural, relativas à situação da mulher, que começou a ficar mais emancipada e promissora, a partir dos avanços da Segunda Onda Feminista. Durante meus estudos, houve dificuldades em encontrar mais escritas de cunho acadêmico que pudessem me auxiliar na construção da identidade de Cláudia, que, salvo melhor juízo, não tem sido objeto de pesquisas mais apuradas. Por isso, estimo que esta dissertação inspire outras produções, bem como possa me proporcionar estudos mais aprofundados sobre a identidade feminina no gótico contemporâneo.

## CAPÍTULO 1

### O NASCIMENTO DO HORROR

#### 1.1 Entre lendas e algumas verdades: o surgimento do vampiro

É impossível falar do horror sem que nos venha à mente a figura do vampiro, entidade que tem exercido fascínio e medo desde seu surgimento através das primeiras lendas que se espalharam pelo mundo inteiro, sendo que cada uma dessas culturas em que a crença e o mito do vampiro se desenvolveram possuía uma imagem diferente dessa criatura. Por isso, há a necessidade, ainda que de forma breve, de se fazer uma investigação não só sobre sua origem, mas também uma análise sobre a atração que essas formas vampírescas passaram a despertar no imaginário das pessoas em diferentes épocas e distintas culturas, para se compreender a sua inserção na ficção literária como personagens de crescente relevância em contos, num primeiro momento, e em outras formas e gêneros de manifestações artísticas, posteriormente. Entretanto, essas imagens têm em comum o fato de o vampiro ser um morto-vivo<sup>1</sup>, cuja existência só é possível através da ingestão do sangue humano. Aidar e Maciel (1986) afirmam que há menções sobre lendas de vampiros desde os tempos das civilizações da Assíria e Babilônia, sendo que a maior parte das mesmas originam-se da Hungria, Sérvia, Morávia, Boêmia e Transilvânia, e que as histórias também narram formas de se proteger da ameaça dos vampiros. Ainda de acordo com os mesmos autores, o termo “vampiro” é relativamente novo, passando a ser primeiramente usado no século XVIII. As palavras *vampir* ou *upir* são designações para o vampiro na Transilvânia. A palavra *vampyre* foi utilizada pela primeira vez em 1732, na França, por meio de uma revista chamada *Le Glaner*, a qual trazia o relato de um camponês falecido em 1726 que foi acusado pela morte de grande parte da população de uma aldeia sérvia. Nesse sentido, o vampiro, a princípio, sempre esteve relacionado a superstições populares e a doenças que não tinham cura, em uma época em que ainda eram bastante incipientes os conhecimentos da medicina.

Há divergências linguísticas quanto à origem da palavra: há aqueles que, segundo Aidar e Maciel (1986), defendem que ela se deriva do termo turco *uber*, que

---

<sup>1</sup> Embora o termo “morto vivo” esteja relacionado a zumbis, é necessário explicar a utilização do termo para vampiros. Entendo que o vampiro não passa pelo processo de morte física e tem sua alma condenada à eternidade, muitas vezes por escolha própria, e só consegue manter seu corpo vivo por meio da ingestão de sangue humano.

significa bruxo, ou do termo polonês *upire*, que é relacionado à sanguessuga. Há ainda uma outra explicação interessante da trajetória da palavra vampiro, considerando que não há dúvidas na ligação com a palavra húngara *vampir*:

Sua trajetória fica bem evidente quando consideramos o uso e a história da própria palavra **vampiro**. Ao que tudo indica, a palavra *vampir* nasceu no idioma sérvio, com variantes em outros países da região: *upír* (Bielorrússia, República Tcheca, Eslováquia), *upirbi* ou *upýr* (Ucrânia), *upior* (Polônia), *lampir* (Bósnia e Montenegro), *vepir* (Bulgária). Enquanto restritos à sua área de origem, esses termos eram empregados por camponeses e aldeões. No entanto, já em 1693 tanto a palavra *vampir*, quanto as suas variações, já estavam presentes nas línguas da Europa Ocidental, por contas de notícias que chegavam da Sérvia, então por parte do Império Austro-Húngaro, referentes a verdadeiros surtos de vampirismo. (ARGEL, NETO, 2008, p. 15. Grifo e itálicos dos autores).

As notícias às quais os autores se referem, de acordo com suas pesquisas, são a respeito de ocorrências nas primeiras décadas do século XVIII, precisamente no ano de 1725, quando uma sucessão de mortes foi atribuída aos sérvios Peter Plogojowitz, na Romênia, e Arnold Paole, ao sul de Belgrado. Em 1731, na Áustria, uma nova matança foi atribuída a Paole e a população austríaca, tomada por pavor, exigiu interferência do governo, sendo este obrigado a enviar uma comissão de médicos e militares, a fim de investigar os acontecimentos misteriosos. Um fato curioso é que os próprios médicos confirmaram a condição vampírica dos corpos exumados, que se apresentavam em bom estado de conservação, julgando o tempo que haviam sido sepultados. Seguindo as orientações das lendas tradicionais, os corpos foram decapitados e queimados, tendo sido suas cinzas lançadas ao rio Morava. O caso tornou-se sensação em toda a Europa e foi responsável pela introdução da palavra *vampir* no latim, no inglês, no francês e no alemão.

Assim, os autores Maria Argel e Humberto Moura Neto, afirmam que:

Quando surgiu, o vampiro não era um fantasma ou uma assombração. Ele era real, e servia a um propósito: explicar fatos reais para os quais a ciência, ou a falta dela, não tinha uma explicação convencional. O mito do vampiro pode ter nascido da junção dos dois componentes. Por um lado, a necessidade de explicar o alastramento de certas epidemias numa época e lugar onde não se conhecia o mecanismo do contágio; por outro, o desconhecimento da decomposição cadavérica (ARGEL, NETO, 2008, p. 19-20).

Acerca de narrativas sobre vampiros reais, é relevante mencionar o Padre beneditino Dom Augustin Calmet, famoso exegeta bíblico. De acordo com os autores



supracitados, esse padre publicou, em 1746, uma obra decisiva na propagação do vampiro, chamada *Dissertation sur les apparitions des anges, des demons et des esprits, et sur les revenant et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie de Silésie*<sup>2</sup>. A obra era um inventário sobre casos de assombrações conhecidos e, mesmo encarando seu próprio trabalho com ceticismo, o Padre beneditino por vezes admitiu que certos casos poderiam ser reais. Entretanto, ele tinha aversão aos sacrilégios praticados nas exumações dos corpos dos supostos vampiros e, por isso, sua obra tinha a finalidade de estabelecer um método crítico para examinar o assunto. A obra de Calmet possivelmente influenciou o naturalista francês George Buffon a atribuir o nome vampiro ao morcego hematófago *Desmodus rotundus*, muito possivelmente por essa espécie ser noturna, encontrado na América do Sul, bem como possibilitou a associação do morcego ao vampiro, o que não existia nas lendas tradicionais, como já mencionado. As críticas que recebeu por sua dissertação não impediram que ela se tornasse não só um *best-seller*, mas uma verdadeira inspiração para a literatura vampírica que surgiria no século XIX, de acordo com Argel e Neto (2008).

Na *Enciclopédia dos mortos vivos* (1995, p. 503), o autor J. Gordon Melton faz o relato de um caso famoso, ocorrido na Inglaterra no século XII. Um padre havia negligenciado os votos sagrados e seu ofício para viver aventuras mundanas e, após sua morte, saiu do túmulo, tentando entrar na clausura do mosteiro. Tendo fracasso em seu intento, vagou pelas redondezas, conseguindo chegar até o quarto de uma senhora da qual havia sido capelão. Suas inúmeras visitas fizeram com que ela comunicasse os incidentes aos irmãos no mosteiro, que fizeram uma vigília no cemitério onde o padre havia sido enterrado. Ao sair do túmulo, foi atingido por um golpe de machado por um dos irmãos, sendo obrigado a voltar para a cova. De maneira impressionante, segundo os testemunhos, a terra se abriu para receber o morto, fechando-se em seguida, como se nunca houvesse sido remexida. Ao amanhecer, os irmãos abriram o túmulo, encontrando o cadáver inundado de sangue, queimaram o corpo e, em seguida, espalharam as cinzas.

Há outros relatos, na Europa oriental, de que os vampiros eram indivíduos que retornavam do túmulo para atacar cônjuges ou conhecidos. Na Grécia, de acordo com Arturo Branco (2012), havia um tipo de criatura vampírica conhecida como “lâmia”, disfarçada pela agradável figura de uma mulher, que costumava devorar e sugar o

---

<sup>2</sup> Dissertação sobre as aparições de anjos, demônios e espíritos, e sobre os *desmortos* e vampiros da Hungria, da Boêmia, da Morávia e da Silésia. (Tradução de Martha Argel e Humberto de Moura Neto).

sangue de jovens e crianças. Já as lendas da Eslováquia estabelecem que o vampiro seja a alma de um suicida que sai do túmulo para sugar o sangue das pessoas, retornando à cova em forma de morcego. Observa-se, assim, que cada cultura constrói seu mito de vampiro e o mito é adequado ao folclore de cada povo. Argel e Neto (2008) afirmam que os vampiros são seres fantásticos que se alimentam de sangue e existem praticamente no mundo inteiro, assumindo vários comportamentos e formas como empusas, lârnias, estriges, *ghouls*<sup>3</sup> e bruxas, entre outros e, ainda que partilhem do mesmo hábito alimentar, não descendem de uma única criatura mitológica ancestral, visto que o mito surge pelo mundo de modo simultâneo. Melton corrobora a afirmação anterior ao mencionar que as empusas, lârnias e outra espécie chamada *mormolykiai* eram entidades espirituais e não cadáveres reavivados. Melton cita ainda a existência de mortos que voltavam do túmulo na Grécia Antiga. Tais entidades eram chamadas de *vrycolacas*, termo que derivava do eslavo *vblk'dlaka* (pessoa que se revestia de pele de lobo) e que se transformavam em vampiros verdadeiros. Existem alguns relatos, como podemos comprovar no seguinte trecho:

Um dos relatos mais antigos de *vrycolacas* foi escrito pelo botânico francês Pitton de Tournefort. Durante sua estada na ilha de Myconos, em 1700, ouviu falar de um homem que tinha morrido recentemente e que, no entanto, tinha sido visto pela cidade incomodando todo mundo. Após várias providências não invasivas, o corpo foi desenterrado nove dias após o sepultamento, o coração removido e queimado. Os transtornos não cessaram. Num determinado momento, um visitante da Albânia sugeriu que o problema era a colocação de espadas “cristãs” em cima da sepultura, uma crença segundo a qual objetos pontiagudos enfiados em cima da sepultura evitavam que os vampiros levantassem. O albanês argumentou que a espada em forma de cruz fazia com que o diabo deixasse o corpo (muitos acreditavam que o cadáver era animado pelo diabo ou por um espírito do mal). Sugeriu o emprego de espadas turcas. Não funcionou. No final, em 1º de janeiro de 1701, corpo foi consumido pelo **fogo**. (MELTON, 1995, p. 344. Grifo do autor).

O primeiro escritor moderno grego sobre vampiros, segundo Melton (1995), foi Leone Allaci, Leo Allatius, que em 1644 escreveu a obra *De Graecorum hodie quorundam opinionibus*<sup>4</sup>, que relatava as crenças dos gregos, discutindo, de maneira especial, os *vrycolacas*. Já no início do século XX, John Cuthbert Lawson investigou os *vrycolacas*, sobretudo, as circunstâncias que indicariam a predisposição de um indivíduo a se tornar um *vrycolaca*, listando três condições: a primeira poderia ser a

<sup>3</sup> Os termos utilizados foram criados a partir de relatos, numa tentativa de se descreverem fisicamente tais criaturas sobrenaturais, as quais eram atribuídos comportamentos pertencentes a vampiros. Entretanto, essas criaturas se alimentavam das energias das pessoas.

<sup>4</sup> O teórico Melton faz apenas menção à obra, sem fornecer uma tradução precisa. No caso, uma tradução mais aproximada do termo seria: Algumas ideias dos gregos de hoje.

maldição de um dos pais do indivíduo ou mesmo deste, em condição de fracasso; a segunda relatava que uma pessoa poderia se tornar um morto-vivo por causa de uma ação maligna ou de desonra, especificamente contra um membro da própria família, como um assassinato ou adultério; e, por fim, os mortos poderiam se tornar mortos-vivos ao morrerem de forma violenta ou por não serem enterrados seguindo preceitos religiosos corretos.

É relevante comentar que, segundo Melton (1995), a Igreja Ortodoxa Grega desenvolveu ensinamentos tanto sobre os mortos que tinham seus corpos conservados (incurruptíveis) como sobre mortos reais que haviam retornado do túmulo (os que são ressuscitados e voltam a viver). Para o primeiro caso, a Igreja Ortodoxa ensinou que a causa dos corpos incurruptíveis poderia ser uma maldição que agia como um empecilho para a elevação da alma. Já para o caso dos *vrycolacas* (mortos que retornam de seus túmulos), a Igreja provavelmente enfrentou alguns embaraços, pois muitas vezes existiam documentos em que eram mencionados demônios que perturbavam a imaginação daqueles que acreditavam que um morto havia voltado para atormentá-los. Como explicação para esses documentos, a Igreja Ortodoxa alegou que o diabo habitava os corpos dos mortos, permitindo que eles se movimentassem, de modo que, para que as ocorrências dos *vrycolacas* não fossem atribuídas a atividades mediúnicas, a Igreja Ortodoxa propôs que os mortos que retornavam eram aqueles que haviam morrido em estado de excomunhão, sem os ritos apropriados ou, como citamos anteriormente, de morte violenta. Posteriormente, a Igreja Ortodoxa, a exemplo de alguns relatos sobre vampiros tradicionais sobre os quais discorreremos no início deste capítulo, acrescentou mais duas outras causas para a existência de mortos-vivos: bebês natimortos ou os que tivessem nascido em datas festivas da Igreja, reforçando ainda mais a ideia de maldição familiar ou um grande pecado. Com o passar do tempo, os gregos incorporaram a palavra “vampiro” para designar tais seres e estes passaram da natureza benigna, de apenas retornar do mundo dos mortos para completar uma tarefa inacabada, ainda que fosse uma espécie de vingança, para uma natureza agressiva, realmente vingativa e finalmente enfatizada pela ânsia de sangue e natureza lasciva.

É importante ressaltar que mesmo que os vampiros não possuíssem uma origem em comum, todas as lendas reafirmam o poder simbólico do sangue como um líquido precioso, fonte de vida e ligação entre os seres humanos. Sendo assim, como um morto-vivo, o vampiro tem no sangue humano, a possibilidade de sua existência. O sangue é,

portanto, o elemento vital para a sobrevivência, tanto para os seres humanos como para esses seres fantásticos. Nesse sentido:

A interpretação do sangue como fonte de vida e poderoso elo entre os seres humanos é universal. Nada mais natural, portanto, que a ameaça representada pelos ladrões de sangue também seja universal. Em muito dos mitos de tomadores de sangue, a criatura em si não é tão importante como a ameaça que representa. De fato, os mitos dos tomadores de sangue surgiram independentemente ao redor do mundo, como decorrência do medo profundo e atávico que a ideia da perda do líquido vital provoca. (ARGEL, NETO, 2008, p. 14).

Entretanto, para que o vampiro tenha sua sede saciada, é preciso que ele use de artimanhas para estabelecer uma relação com sua vítima, uma vez que só os vampiros tradicionais atacavam suas vítimas com violência. Como são seres sobrenaturais, alguns são dotados do poder de voar ou de se metamorfosear em animais ou mesmo na figura humana, sendo estes elementos que contribuem para caçar suas vítimas. Entretanto, os poderes mais significativos que possuem para conseguir suas presas são o hipnotismo e a capacidade de ler mentes. Tais poderes favorecem, como mencionam Aidar e Maciel, um contato mais próximo, estabelecendo uma relação entre predador e vítima. Sendo relevante mencionar que obras como *O Vampiro (The Vampire)* de John Polidori, *Carmilla de Sheridan*, de Le Fanu e *A hora do vampiro (Salem's lot)* de Stephen King, trazem a temática do vampiro que só consegue adentrar no quarto de sua vítima quando esta lhe dá permissão, reforçando, dessa maneira, o poder sedutor dessa criatura.

Uma vez permitida a entrada do vampiro pela primeira vez nos aposentos da vítima, ele passa a visitá-la até que ela não possa alimentá-lo mais, de tão enfraquecida. O vampiro seria o poderoso, o mais forte, que domina o mais fraco. Chamaremos o indivíduo fraco de súcubo, pois ele deixa se sugestionar pelo outro, de personalidade mais forte, a quem chamaremos de incubo. O querer do súcubo pode anular-se de todo, passando ele a ser dirigido pelo outro, de maneira absoluta. (AIDAR, MACIEL, 1986, p. 61).

Segundo Melton (1995), o *incubus* era uma figura masculina associada ao vampiro, que invadia o quarto de uma mulher à noite para forçá-la a ter relações sexuais. Já o *succubus*, considerado a versão feminina do *incubus*, atacava os homens com a mesma finalidade. Entretanto, Aidar e Maciel (1986) defendem que o incubo é quem possui a personalidade do súcubo, não importando o sexo, embora, na literatura, a predominância de vampiros masculinos seja notável, como podemos perceber na relação de Drácula com Lucy e Mina, personagens criados por Bram Stoker (1897). De

qualquer forma, o que demonstramos é a relação de dependência entre predador e vítima, em que um sente a falta do outro, ou seja, uma relação de simbiose, como mencionam Aidar e Maciel (1986). Entretanto, Anne Rice ousa em inserir uma vampira mirim em seu romance, sendo que esta vampira possui mais atributos e autonomia que as vampiras de Stoker.

Lilith é uma figura famosa relacionada ao folclore hebreu originada de um espírito maligno que pode ser citada como exemplo de *succubi* e *incubi*. Segundo Melton (1995), ela aparece no *Gilgamesh Epic*<sup>5</sup> babilônico como uma prostituta vampira que era incapaz de reproduzir, sendo retratada como uma linda jovem com pés de coruja. Há ainda um relato mais interessante sobre Lilith, segundo o mesmo autor, como a primeira mulher de Adão, mas que se recusou a ser submissa a ele, em especial, durante as relações sexuais, preferindo assumir um papel mais ativo. Lilith supostamente possuía poderes malignos e vampíricos que usava para assombrar Adão, após ter sido expulsa do paraíso. Assim, ela passa a ser considerada na tradição hebraica como uma *succubus* com poderes vampíricos e os homens eram alertados a não dormirem sozinhos para não serem atacados. O mito de Lilith, de acordo com a Enciclopédia dos Mortos (Melton, 1995), estabeleceu-se também na comunidade judaica durante os primeiros séculos da era cristã, sendo também relacionada à infertilidade, ao aborto e, principalmente, ao ataque a bebês humanos, especialmente os que eram gerados de relações sexuais inadequadas. Há relatos de que ela sugava o sangue dos bebês ou os estrangulava, além de roubar suas almas.

Percebemos que vampiros são seres que pertencem ao mundo dos mortos, que dependem do sangue humano para sobreviver e, uma vez que são seres misteriosos e noturnos, sua imagem está sempre associada com o mal, com o crime e com vícios, bem como a locais escuros e assombrados e, apesar de serem considerados imortais, de acordo com as lendas tradicionais, essa imortalidade é algo frágil, pois existem elementos que supostamente podem destruí-los, como água benta, a hóstia consagrada, crucifixo, alho, estacas enfiadas em seus corações, balas de prata, fogo e a luz do sol, sendo este elemento um dos mais temíveis, uma vez que pode reduzir seus corpos a cinzas. O vampiro costuma ter sua existência relacionada ao demônio e é possível fazer uma comparação entre ambos. Do mesmo modo que o vampiro, em seu surgimento, era um ser repugnante, que exalava um cheiro de além-túmulo, que tinha a sua existência

---

<sup>5</sup> Livro com contos sobre lendas da Babilônia.

relacionada a pestes e doenças desconhecidas e que só aparecia em ambientes escuros e perigosos, o demônio é caracterizado pelo Concílio de Trento, segundo a Enciclopédia dos mortos (Melton, 1995), como um ser grande e negro, possuidor de chifres e de unhas parecidas com garras, além de exalar o cheiro de enxofre. Nesse sentido, os dois eram associados não só ao horror, mas a uma aparência monstruosa e assustadora. Com o passar do tempo, assim como o vampiro ganhou uma aparência menos abjeta, a Igreja Católica passou a admitir a imagem do demônio como um ser belo e sedutor, capaz de atrair as suas vítimas. É possível afirmar, de acordo com Melton (1995) que o vampiro seja uma criação do demônio, pois existem relatos da Idade Média em que seres humanos se tornam vampiros devido a um pacto feito com o diabo.

Ao longo dos séculos, a figura dos vampiros mudou consideravelmente. O vampiro que conhecemos hoje surgiu, em sua forma estereotipada, de acordo com Argel e Neto (2008), na Europa Centro-Oriental, consolidando sua imagem entre o final do século XVII e meados do século XVIII, como um a vampiro culto, sedutor e, por vezes, belo. Antes disso, o vampiro era descrito como criatura demoníaca, que nem sempre era vista e, quando isso ocorria, sua aparição era restrita às pessoas mais próximas. A partir do século XVIII, as características dos vampiros passam a ser melhor definidas, ou seja, os vampiros não são mais vistos como fantasmas ou demônios, mas tornam-se mortos que regressam à vida, saindo de seus túmulos para beber o sangue de mortais e garantir sua sobrevivência. Nesse sentido, os mais suscetíveis a se tornarem vampiros eram aqueles que se dedicavam a prazeres desmedidos, vítimas de morte violenta, natimortos, os que não haviam recebido um sepultamento adequado ou, principalmente os que haviam abandonado preceitos santos e religiosos. Entretanto, vale ressaltar que a ausência de reflexo e os caninos protuberantes são provavelmente invenções da literatura e do cinema, uma vez que tais características não são mencionadas nos relatos dos vampiros tradicionais.

É interessante comentar que, embora dotados de poderes sobrenaturais, como o de se metamorfosear em animais como, por exemplo, gatos e ratos, no antigo folclore praticamente não há relatos de que o vampiro podia se transformar em morcegos. Esse fato só foi possível após a inserção da figura do sugador de sangue na literatura e no cinema, assunto que abordaremos ainda neste capítulo.

## **1.2. Vampiros reais e sanguinários**

### 1.2.1 Elizabeth Bathory: A Condessa de Sangue

Discorreremos sobre o surgimento do mito do vampiro por meio de lendas e folclores presentes no mundo inteiro, bem como a imagem que hoje é conhecida por todos, estabelecida entre o século XVII e XVIII. Entretanto, a aparição dos vampiros tanto na literatura como no cinema e em outras mídias só se tornou possível pela existência de duas personalidades poderosas, macabras e reais, capazes de atrocidades, como citam Arthur Branco (2012), Melton (1995). Uma em troca da busca da eterna juventude e o outro em troca de poder. Livros e poemas foram originados a partir do conhecimento desses dois vampiros reais da história que, embora não utilizassem das artimanhas dos vampiros para conseguir suas vítimas, usaram de um modo cruel e arbitrário para atingirem seus objetivos.

Geralmente quando pensamos em aspectos como monstros e monstruosidades, é muito comum que pensemos na figura masculina. Entretanto, não se pode desconsiderar a força e ambição femininas, uma vez que a mulher sempre esteve associada ao mal na tradição ocidental. Um caso notável é o de Elizabeth Bathory, nascida em 1560. De acordo com Melton (1995), a condessa viveu em uma época em que a Hungria havia sido conquistada pelas forças turcas do Império Otomano. Sua infância foi marcada por doenças repentinas, além de apresentar um comportamento incontrolável, incluindo o rancor. Ainda na adolescência, em 1574, engravidou de um camponês com quem manteve um breve caso e teve sua gravidez escondida, pelo fato de estar noiva do Conde Nadasdy, que passava a maior parte do tempo fora de casa por ser um soldado e estar sempre participando de batalhas. Quando algum criado desagradava Elizabeth, era notório o nível de crueldade com que o punia e o torturava. Ao se casar com o Conde, em 1575, teve nele um companheiro de seus rituais sádicos, tendo o marido lhe ensinado técnicas militares de tortura. Ele falece em 1604, época em que começou a apresentar os sinais de envelhecimento.

A condessa era muito conhecida por sua beleza, contudo, o peso dos anos se encarregava de tirar-lhe o viço aos poucos. A princípio, Elizabeth recorreu a cosméticos disponíveis na época e a roupas mais sofisticadas, entretanto, tais artifícios não eram suficientes para esconder sua idade. Contam-se duas histórias que ilustram a lenda a respeito da ideia de que o sangue de jovens, preferencialmente virgens, fosse capaz de devolver à condessa sua juventude: a primeira relata que uma jovem criada da condessa,

enquanto a penteava, havia puxado acidentalmente seus cabelos. Enraivecida, a condessa espancou a criada a ponto de tirar-lhe sangue, algumas gotas ficaram nas mãos de Elizabeth, que as esfregou entre os dedos, tendo a convicção de que o sangue da jovem havia rejuvenescido suas mãos. A partir desse episódio, foi criada a lenda de que a condessa se banhava em sangue de jovens virgens para manter sua juventude. A segunda história menciona o fato de Elizabeth se envolver com rapazes mais jovens após a morte do marido. Ainda com sua beleza preservada, em companhia de um rapaz jovem, a condessa aponta para uma senhora e pergunta o que ele faria se tivesse de beijar uma bruxa velha, tendo como resposta palavras de desprezo. A senhora, ao ouvir o diálogo, censurando a vaidade da condessa, respondeu-lhe que o envelhecimento era inevitável para qualquer pessoa, inclusive para uma condessa. Assim, o fato de envelhecer tornou-se uma preocupação, fazendo com que a busca da juventude se tornasse uma obsessão para a condessa.

A condessa teve como cúmplice de suas atrocidades uma mulher chamada Anna Darvulia, que supostamente era sua amante, uma vez que há indícios da bissexualidade de Elizabeth. Primeiramente, as suas vítimas eram jovens que exerciam as funções de criadas e eram filhas dos camponeses locais. Entretanto, com o aumento de mortes, ficava cada vez mais difícil arrumar moças que se dispusessem a trabalhar como criadas e esse fato agravou-se ainda mais quando sua companheira de matanças adoeceu gravemente. Bathory uniu-se a uma viúva, chamada Erzsi Majorova, para dar andamento aos seus planos. Mas essa união decretou o declínio da condessa, pois, além das moças camponesas, a viúva sugeriu a ela que incluísse jovens da nobreza em seus banhos de sangue. A morte de uma jovem nobre, ocorrida em 1609, desencadeou investigações sobre a conduta da condessa já no início de 1610 e sua prisão ocorreu em dezembro do mesmo ano. Durante as investigações, foi encontrado um caderno de notas, constando tanto o número exato de vítimas, bem como os relatos em pormenores de como eram feitos os rituais de tortura e morte. A condessa revelou-se relapsa em seus feitos, uma vez que foram encontrados muitos vestígios de sua brutalidade. Bathory foi julgada, juntamente com seus comparsas, pela morte de 650 moças. Aos comparsas foi dada a sentença de morte, já Elizabeth, por ser nobre, teve como punição a prisão perpétua, sendo emparedada em um cômodo no castelo de Cachtice. Além de ser condenada como uma assassina sádica, Elizabeth Bathory, a Condessa de Sangue, foi acusada de ser uma “lobisomem” e uma vampira, uma vez que várias testemunhas afirmaram que ao torturar suas vítimas, ela as mordia, bem como drenava o seu sangue.



Tal história é mencionada no livro *As origens de Drácula: O Homem, O Vampiro, O mito*:

Quase um século após a morte de Drácula na Wallaquia, a família húngara Báthory passou a governar a região da Transilvânia, que ainda era possessão da Hungria. Dessa família saíram grandes heróis e até mesmo um rei da Polônia, porém nela se encontravam muitas pessoas estranhas e insanas. A condessa Elizabeth Báthory foi talvez a mais famosa delas (BRANCO, 2012, p. 76).

Entretanto, a acusação de vampira deu-se apenas de forma metafórica, uma vez que ela não foi comprovado se ela bebia o sangue de suas vítimas ou apenas o usava para banhar-se. Por tempos, essa lenda permaneceu pouco conhecida, sendo redescoberta no século XX, precisamente nos anos 70, quando houve uma explosão de filmes sobre vampiros, assunto que abordaremos posteriormente.

### 1.2.2 Vlad Tepes: inspiração para Drácula

Algumas personagens e personalidades são lendas que encantam e enriquecem a história de vários povos ao redor do mundo, já outras se tornam um mito, justamente por seus feitos heroicos ou não. Antes de discutirmos sobre a história de um mito de grande importância para a literatura sobre vampiros, faz-se necessária uma pequena explanação sobre mito e lenda. De acordo com o Dicionário Aurélio (2001), lenda é uma narração de caráter maravilhoso, em que os fatos históricos são deformados pela imaginação do povo ou do poeta. A lenda é, também, uma narrativa transmitida oralmente com a intenção de explicar fatos sobrenaturais ou misteriosos misturados com a realidade. Sobre mito, é relevante mencionar o conceito de Everardo Rocha (1996) que diz que mito é uma narrativa, um discurso, uma fala, utilizados por uma sociedade para retratar suas contradições, inquietações, entre outros. Entretanto, o autor ressalta que é complexo definir o que é mito, mencionando que:

[...] o mito é também um fenômeno de difícil definição. Por trás dessa palavra pode estar contida toda uma constelação, uma gama diversificada de ideias. O mito faz parte daquele conjunto de fenômenos cujo sentido é difuso, pouco nítido, múltiplo. Serve para significar muitas coisas, representar várias ideias, ser usado em diversos contextos. Qualquer um pode, sem cerimônia, utilizar a palavra para designar desde o "mito" de Édipo ao "mito" Michael Jackson, passando pelo "mito" da mulher amada ou da eterna juventude. O mito é também uma palavra que está em moda. Um conceito amplo e complexo, por trás de uma palavra chique. (ROCHA, 1996, p. 03).

Ainda sobre mito, o Dicionário Aurélio (2001), na página 499, traz as seguintes definições: “2. Narrativa de significação simbólica, transmitida de geração em geração dentro de um determinado grupo e considerada verdadeira por ele. 4. Pessoa, fato ou coisa real valorizados pela imaginação popular, pela tradição, etc.” Esta última definição se faz importante para fazermos o relato de um nobre sombrio, inspirador da história de vampiros mais famosa do mundo. Poucos personagens na história conseguiram a fama do personagem Drácula, sendo que esse nome é quase um sinônimo para a palavra “vampiro”. Segundo Arthuro Branco (2012), essa fama se originou do livro *Drácula*, escrito por Bram Stoker em 1897. Essa obra levou o nome e a imagem do vampiro ao mundo todo, transformando-a em um ícone *pop* e também no arquétipo vampiresco pelo qual é conhecido hoje. É relevante discorrer sobre o modo com que o mito do vampiro foi criado, uma vez que o personagem Vlad Tepes é a origem do mito arquetípico do vampiro que conhecemos na literatura e nas mídias em geral. Vlad não foi uma lenda, não povoou o imaginário de vários povos como um cavaleiro sem cabeça ou a lenda do rei Arthur, mas sim foi um personagem histórico real, conhecido por seu poder e sede de sangue.

Vlad V, de acordo com pesquisas de Arthuro Branco (2012), que posteriormente seria conhecido como Drácula, nasceu em 1431 em uma cidadela chamada Sighisoara, região dos Cárpatos (Hungria). Primogênito de Vlad Dracul, herdando do pai, Vlad Dracul<sup>6</sup>, o caráter sanguinário e a ousadia, sendo chamado também de *Dracúlea*, que significa filho de Dracul, ou filho do demônio, em romeno. Conhecido também como Vlad Tepes, Drácula, era um *voivoda*<sup>7</sup>, rei na Romênia, ficou conhecido por combater os Otomanos, sendo que com eles aprendeu a arte da empalação. Criada pelos assírios na antiguidade, a empalação era um método cruel de tortura e execução, muito utilizado também durante a Inquisição, que consistia em atravessar uma longa lança através dos corpos das pessoas, geralmente pelo abdômen ou ânus, matando as vítimas de hemorragia ou desidratação, visto que o processo da empalação fazia com que a agonia dos empalados durasse até três dias.

<sup>6</sup> De acordo com Arthuro Branco, Vlad Dracul pertencia à Ordem do Dragão, não se sabe muito se esse guerreiro pertencia a alguma ordem religiosa-militar, entretanto o autor pressupõe que Vlad Dracul tenha se unido a católicos romanos e ortodoxos.

<sup>7</sup> O termo *voivoda* é uma palavra de origem eslava que originalmente foi usada para designar o principal comandante de uma força militar. Posteriormente a palavra passou a ser relacionada com o título de príncipe herdeiro na antiga Romênia e Bulgária. *Dicionário Caldas Aulete* (Disponível em <http://www.aulete.com.br/voivoda>. Acesso em 03/2016).

Apesar de ser conhecido por sua crueldade, Vlad Drácula, segundo os estudos de Arthuro Branco (2012), era um homem que tinha repúdio à desonestidade e sua imagem inspirava temor e respeito. Por este motivo, ele tinha o hábito de testar as pessoas. Existem narrativas romenas que contam que o nobre tinha o costume de hospedar caravanas em suas propriedades e domínios, acrescentando, à noite, algumas moedas nas economias dos comerciantes e dos hóspedes. Caso procurassem o conde para devolver-lhe a quantia encontrada, eram generosamente recompensados, do contrário, eram empalados. Vlad era um homem violento, cruel e rancoroso, que muitas vezes demonstrava sua monstruosidade sem motivo nenhum, e que também costumava pensar que suas atitudes eram formas de manter seus domínios livres da pobreza e de doenças. Em um dos casos mais notórios a esse respeito, Vlad teve uma atuação que não deixou restar nenhuma dúvida sobre o seu caráter maléfico e cruel: demonstrando preocupação com a situação econômica de seu país, depois de séculos de guerras na região da Wallaquia, na Romênia, onde existiam muitos mutilados, mendigos e deficientes físicos que precisavam de comida, mas que não podiam trabalhar nos campos ou serem recrutadas para a guerra, Vlad julgou ser de bom alvitre reunir mendigos e leprosos que viviam a pedir esmolas pelas ruas para participar de um rico banquete, reunindo-os em um recinto afastado de seu castelo. Após fartarem-se, foram trancados no tal recinto, ao qual foi ateadado fogo, eliminando 3.600 pessoas.

Ao ter seu poder consolidado em 1457, sem, entretanto, se sentir seguro, Vlad convocou os *boyares*<sup>8</sup>, que estavam acostumados a governar os *voivodas* da Wallaquia por meio de intimidação e suborno, para um banquete em seu castelo. Segundo narrativas romenas, o nobre secretamente pediu à sua guarda pessoal que cercasse a parte do castelo em que estavam reunidos e, enquanto ceavam, perguntou aos *boyares* quantos *voivodas* eles tinham servido em suas vidas. A grande maioria lembrava-se de mais de sete, ao que Vlad anunciou que ele seria o último *voivoda* que veriam, saiu do local e seus guardas entraram e empalaram todos os convidados, no total de quinhentos homens.

Segundo Arthuro Branco (2012), o reinado de Drácula é dividido pela historiografia romena em três períodos. Sendo o primeiro, o mais curto, com duração de

---

<sup>8</sup> Os *boyares* ou boiardos eram membros da mais alta hierarquia dos feudais búlgaros, e aristocratas da Wallaquia e da Moldávia, perdendo apenas para os príncipes governantes (na Bulgária e czares) a partir do século 10 ao século 17. A hierarquia tem vivido como um sobrenome na Rússia e da Romênia, também na Finlândia, onde é grafado *Pajari*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Boyar> (Acesso em 21/08/2016)

outubro a novembro de 1448. O segundo, que durou de 1456 a 1462, foi o de maior expressão e estabilidade, considerado o mais sangrento e duradouro. Por fim, o terceiro período, que aconteceu de 1475 até 1476, por ocasião de sua morte. Há controvérsias sobre como se deu a morte de Drácula. Muitos historiadores concordam que os assassinos eram romenos desleais da Wallaquia, outros sustentam que Vlad foi morto acidentalmente por estar disfarçado, não tendo sido reconhecido por seus soldados, sendo confundido com um turco. O que se sabe é que Vlad Tepes foi decapitado e sua cabeça foi enviada ao sultão Mehmed II, como um troféu. Contam que seu corpo nunca foi encontrado, embora a tradição mencione que ele tenha sido enterrado na abadia de Snagov, próxima a Bucareste. Ao ter seu túmulo aberto, em vez de encontrarem o corpo decapitado, foram encontrados ossos de animais, fato que marcou o início do processo de mitificação de Drácula.

Diferentemente de muitas personagens que ficam obscurecidas, sem registros históricos sobre sua figura mítica, tornando-se apenas lendas, como foi o caso do rei Arthur, a história de Drácula foi documentada ainda em vida. Há cartas e documentos que foram produzidos durante o século XV que comprovam sua existência. Sem contar que sua má reputação pôde se espalhar por outros países, justamente por causa da invenção da imprensa. E o fato de ter se tornado famoso deu-se através de uma ação intencional e difamatória por parte de seus inimigos germânicos da Wallaquia, que começaram a imprimir panfletos difamatórios contra Vlad Tepes. Entretanto, o rei era bem visto em seu reino, conseguindo, inclusive a façanha de reduzir os crimes durante sua atuação, como se pode comprovar no seguinte trecho:

Mesmo após os massacres que realizou nas batalhas contra os demais pretendentes ao trono Wallaquo, e das atrocidades que cometeu contra seu próprio povo, Drácula não era mal visto fora do seu reino. Pelo contrário, Vlad, por causa da diminuição da criminalidade em seu reino, e, posteriormente, por efeito de sua campanha vitoriosa contra os turcos, era muito famoso e querido pelos regentes próximos. Chamado de paladino da cristandade em seu tempo, ele só teve sua boa fama manchada em decorrência de uma carta falsa (provavelmente forjada pelos mesmos germânicos que imprimiram os panfletos difamatórios), enviada ao rei Matias Corvino, que dizia que Vlad havia jurado lealdade ao sultão Mehmed II. Drácula era tão confiável e bem quisto em seu tempo que, mesmo depois dessa carta, ele conseguiu provar sua inocência e chegou mesmo a se casar com a filha do rei húngaro. (BRANCO, 2012, p. 104, 105).

Os panfletos difamatórios, segundo Arthuro Branco (2012), que narravam as atrocidades cometidas por Vlad Drácula, eram ricamente ilustrados e, em sua maioria,

se referiam à empalação de seus inimigos. Na verdade, o *voivoda* parecia não se importar e usava com frequência a empalação como um modo de tortura e execução, sendo que Tepes foi a alcunha que recebeu para diferenciá-lo de seu pai. Assim o *voivoda* ficou conhecido como Vlad Tepes, “o empalador”. Muito provavelmente, Vlad Drácula preferia o modo mais agonizante da empalação pública ao enforcamento e decapitação, estes por causarem mortes rápidas e que favoreciam o esquecimento dos crimes e de criminosos, sendo a empalação um exemplo para a população, de modo que quem cometesse o mesmo delito, sofreria a mesma punição. Os panfletos narravam ainda que Vlad Tepes tinha o mórbido costume de fazer suas refeições entre os corpos agonizantes de suas vítimas e que induzia seus inimigos ao canibalismo, forçando-os a comerem carne de seus amigos e aliados. Conta-se que ele costumava colocar uma bacia de prata para colher o sangue dos seus inimigos empalados para tomá-lo, bem como molhar o pão em seu sangue para comê-lo, partindo daí sua associação com a já conhecida lenda dos vampiros. Vlad costumava ter convidados para essas ocasiões, e, caso seu convidado reclamasse do cheiro exalado pelos corpos, era igualmente empalado.

Arthur Branco (2012) comenta ainda que, possivelmente, os panfletos germânicos podem ter elevado o moral de Vlad Tepes, em vez de atacar o seu prestígio, visto que ele não foi um rei pior dos que os outros de seu tempo, considerando que a Idade Média foi um período marcado por outras batalhas sangrentas, bem como abusos da Igreja Católica, como aconteceu nos casos da Inquisição e das Cruzadas, no primeiro em que pessoas, em especial, mulheres eram torturadas e queimadas vivas de modo arbitrários e, no segundo, crianças eram decapitadas por estarem na frente de batalha. Nesse sentido:

(...) Possivelmente, o que hoje nos parece algo atroz como a empalação em massa ou as torturas que Drácula infligia aos seus prisioneiros, pode ter sido visto pelos romenos contemporâneos de Vlad Tepes como um ato de coragem ou uma justiça sangrenta necessária e bem-vinda para um povo assolado pela guerra e pela criminalidade. Em uma época em que tais punições eram comuns e os regentes tinham o poder de aplicá-las à sua vontade, elas poderiam não ser vistas pelo povo como uma barbaridade, mas sim como algo comum. Em diversas outras partes da Europa, como na Espanha, execuções públicas, seja de criminosos ou de hereges condenados pela Inquisição, eram grandes celebrações que atraíam centenas de pessoas para as praças. Na antiga Wallaquia, isso poderia não ter sido diferente. (BRANCO, 2012, p. 118).

Em vista disso, tais impressos podem ser vistos como propagandas contra Drácula ao mesmo tempo em que podem ter fornecido pistas sobre possíveis doenças que supostamente poderiam tê-lo acometido. Nesse sentido, podemos pensar que Vlad ingeria o sangue de suas vítimas acreditando que isso possibilitasse a cura de anemia ou de outras doenças do sangue. Sendo assim, Vlad Tepes pode ser considerado um vampiro vivo. Há ainda a remota possibilidade de Vlad ter sido portador de porfíria, doença que causa fotofobia, degeneração da pele, aumento da pilosidade, ou pele descorada, elementos associados às características dos vampiros. É relevante comentar que o *voivoda* tinha preferência por realizar suas batalhas no período da noite ou no inverno, justamente por ter menos luminosidade, fato que reforçava tanto sua figura como vampiro, como provável portador de porfíria, uma vez que Vlad apresentava os sintomas que descrevemos anteriormente. Muito provavelmente, Vlad Tepes era portador de algum distúrbio mental, se consideramos que a possível justificativa para sua personalidade cruel e sangrenta possa ser associada a algum transtorno psicótico, como a sociopatia, segundo observações de Arthuro Branco (2012). Podemos considerar que o nobre possuía dificuldades em estabelecer laços afetivos, desenvolvendo violência excessiva e sadismo. Sabe-se que sua primeira esposa cometeu suicídio atirando-se de um penhasco perto do castelo onde moravam e que abandonou a segunda mulher e o filho quando a região de Poenari foi invadida.

Voltando aos panfletos difamatórios, o que realmente pode ter acontecido foi o fato de os germânicos se revoltarem contra Drácula, por terem sido suas principais vítimas. Assim, os panfletos viajaram pelo mundo medieval, chegando até à Inglaterra, aguçando a curiosidade dos nobres da época, fato que propiciou com que o mito de Drácula fosse conhecido e posteriormente levado à literatura. Segundo Arthuro Branco (2012), Vlad é hoje um herói nacional na Romênia que ostenta estátuas em praças, tendo seu rosto impresso em selo postal, bem como pequenas imagens, broches, entre outros objetos, vendidos como *souvenir*. Na tentativa de macular a imagem de Vlad, os germânicos o tornaram uma personalidade mais conhecida da cultura mundial, sobretudo quando Bram Stoker transformou-o em um ser imortal, o vampiro Conde Drácula.

### 1.3 O vampiro na literatura

Os primeiros a inserirem a figura do vampiro na literatura poética foram os alemães. *Der Vampir (O vampiro)*, de Heinrich August Ossefelder, escrito em 1748 é considerado o primeiro texto literário a ter como temática a figura do vampiro. O poema é narrado pelo vampiro protagonista, que menciona como entraria no quarto de sua amada e os prazeres que a ela poderia proporcionar. Composto de elementos da tradição folclórica centro-europeia sobre vampiros, além de ter um aspecto sensual, o texto transformou-se em uma ameaça aos valores cristãos. Em 1773, Gottfried August Bürger escreveu o poema *Lenore*, que foi traduzido em vários idiomas, tornando-se muito conhecido nessa época. O texto conta a história de um cavaleiro, chamado Guilherme, que volta da guerra na Hungria para buscar sua noiva, a qual achava que ele a havia traído ou mesmo morrido devido à falta de notícias, mas, ao final de uma cavalgada fantasmagórica, Guilherme revela à noiva que ele é a morte. Embora não faça nenhuma menção a vampiros, influenciou de maneira significativa a literatura vampiresca, justamente pela frase “Ligeiro viajam os mortos”. Nesses dois poemas, há a presença da figura masculina como inspiração para o mito do vampiro. Entretanto, é relevante mencionar que muitos percussores poéticos do vampirismo inserem a figura da mulher como vampira, agregando a ela uma imagem de *femme fatale*<sup>9</sup> que, posteriormente, consolidou-se na prosa como parasita do sexo masculino.

O primeiro poema a ter uma mulher vampira é de autoria de Johann Wolfgang von Goethe e foi publicado em 1797. Chamado *A noiva de Corinto (Die Braut von Korinth)*, segundo Argel e Neto (2008), teve como inspiração a história original do folclore grego, de Flégon de Trales, escritor e historiador grego que viveu no século II da era cristã, cuja história encontra-se, entre outras importantes, em seu tratado *De Mirabilibus (Livro das maravilhas)*. No conto original, segundo Javier Arries (2008), Filonea todas as noites saía de sua tumba para encontrar com seu amado e retornava antes do amanhecer para desfrutar dos prazeres amorosos que não teve em vida. A jovem havia falecido pouco tempo depois de se casar e, após seis meses de sua morte, entrava no quarto do amado todas as noites. O rapaz, chamado Mascates, chegou a comprovar as visitas da noiva, mostrando para a mãe da jovem os presentes que ela

---

<sup>9</sup> Mulher fatal ou mulher irresistível é um termo utilizado para caracterizar uma mulher atraente, porém de um modo misterioso, e que pode ser considerada tanto como uma vilã, quanto uma anti-heroína.

havia dado durante a primeira noite que passou em sua companhia: um anel de ouro e um colar. A notícia causa grande agitação na cidade, a população vai até ao cemitério e descobre que o corpo da moça não está na sepultura. Descoberta por sua mãe, certa noite, a jovem cai fulminada no mesmo instante. Foram feitas cerimônias para purificação e término da maldição, todavia, o jovem desesperado com os acontecimentos colocou fim à própria vida.

O poema de Goethe traz a mesma temática do encontro entre uma jovem morta e seu noivo, com algumas diferenças. Em *A Noiva de Corinto*, um jovem ateniense parte para Corinto a fim de conhecer a noiva prometida, sendo hospedado na casa dos pais da jovem. Durante a noite, recebe em seu quarto a visita de uma moça que o encanta e com quem troca votos de amor, mas, depois da meia-noite, ela lhe revela que havia morrido sem poder consumir o seu noivado e que agora se vê obrigada a sair do túmulo e seduzir rapazes e “aspirar o sangue de seus corações”<sup>10</sup>. Tal fato ocorre por culpa da mãe que, recém-convertida ao cristianismo, fez uma promessa e obrigou a filha a renunciar ao noivado. A moça, inconformada, adoece e tem uma morte prematura. Ao final do poema, a filha pede à mãe que seu corpo e o do noivo sejam queimados em uma pira funerária, de modo que seus espíritos possam consolidar o amor que não puderam durante a existência na terra. De acordo com Argel e Neto (2008), Goethe utilizou a narrativa de Flégon, na qual a noiva é descoberta pela mãe como uma empusa ou lâmia, que são entidades amorosas que mencionamos anteriormente, além de adicionar a temática do conflito religioso em seu poema.

Entretanto, a história de Flégon não pode ser considerada como um caso de vampirismo, uma vez que não houve danos ao rapaz feitos por sua noiva, mas, ainda assim, foi de grande importância por trazer tópicos relacionados à literatura romântica que surgiria tempos depois: uma mulher que sai de sua tumba, a vampira, associada à sensualidade e à atração fatal, influenciando a criação do texto de Goethe, que teve grande popularidade, não só por conceder à temática vampírica um lugar de destaque na literatura alemã, fortemente influenciada pelo gótico, mas também por consolidar o elemento sexual subjacente ao vampiro, principalmente pelo elemento feminino, bem como podemos notar nos seguintes trechos:

Por isso, fui banida do meu túmulo,/ Para reconquistar o bem perdido,

---

<sup>10</sup> Há traduções referentes a sugar e a aspirar o sangue. *Observação minha.*



Para amar ainda o homem que me era destinado/ E sugar o sangue do seu coração./ Sucumbindo ele, a outros terei de procurar:/ E a raça dos jovens mortais será vencida pela minha sanha!/ Formoso jovem, não poderás mais viver!/ Ai onde estás principia o teu declínio:/ Minha corrente de ouro eu te entreguei,/ Comigo tenho o anel dos teus cabelos./ Olha-o bem! Amanhã tua cabeça estará branca/ E só no Além conseguirá voltar à primitiva cor. (Tradução de Pedro de Almeida Moura).

Como se pode perceber, Goethe aborda em seu poema tanto a sedução da *femme fatale*, subvertendo o ideal feminino de pureza, como o amor além-morte, assuntos que se tornariam os favoritos dos escritores românticos e, posteriormente, do cinema, principalmente envolvendo a temática de vampiros. Entretanto, a figura do vampiro é consolidada através da prosa, no famoso encontro de John William Polidori, Percy Bysshe Shelley, sua futura esposa Mary Wollstonecraft Shelley e a meia-irmã de Mary, Claire Clairmont, na residência de Lord Byron, em Genebra. O grupo, de acordo com Aidar e Maciel (1986), ficou confinado durante uma tempestade prolongada e, como um dos passatempos, liam histórias de fantasmas em voz alta, até que um deles teve a ideia de lançar o desafio de cada um escrever sua própria história de terror. Percy Shelley começou um conto, mas não o finalizou; Claire supostamente nem chegou a esboçar algum rascunho; Mary Shelley deu início ao que seria sua grande obra, *Frankenstein* (1818). Polidori chegou a esboçar um conto de uma mulher que, ao espionar através de um buraco de fechadura, teve sua cabeça transformada em um crânio de caveira. Byron esboçou um fragmento, que posteriormente seria a base do conto de Polidori chamado *The Vampyre*, que foi um sucesso em sua publicação, no ano de 1819. Entretanto, segundo Martha Argel e Humberto Moura Neto (2008), provavelmente por falta de conhecimento ou até por má-fé do editor do *New Monthly Magazine*<sup>11</sup>, a autoria foi atribuída a Lord Byron, levando muito tempo até que o erro fosse reparado. É importante mencionar que, na verdade, a estreia do vampiro na prosa deu-se em 1809, com o romance *The Vampyr*, do escritor alemão Theodor Arnold. Contudo, a obra caiu no esquecimento, sendo o conto de Polidori o responsável pela consolidação da figura do vampiro na ficção literária, bem como sua apresentação à sociedade.

John William Polidori teve o cuidado de afastar-se da imagem repugnante do vampiro folclórico, recriando-o semelhante a um aristocrata sedutor, perverso e

---

<sup>11</sup> New Monthly Magazine foi uma revista inglesa mensal que circulou entre 1814 e 1884. Publicada por Henry Colburn, possuía mais foco literário do que político, sendo este o assunto que se esperava ser o destaque da revista. Em abril de 1819, o conto “The Vampire”, de John Polidori, foi publicado, inspirado no esboço de Lord Byron. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_New\\_Monthly\\_Magazine](https://en.wikipedia.org/wiki/The_New_Monthly_Magazine) (Acesso em 20/02/17).

contemporâneo, transformando-o em um vilão que podia conviver em sociedade e assim escolher suas vítimas de acordo com sua vontade. Deu-lhe o nome de Lord Ruthven, sendo que, segundo Argel e Neto (2008), esse mesmo nome havia sido usado de modo dissimulado pela autora Lady Caroline Lamb, no romance *Glenarvon*, de 1812, para uma personagem nada lisonjeira e com semelhanças com Lord Byron, com o qual havia tido um frustrado caso de amor. Na verdade, o próprio Byron era um galanteador em sua época, por ter uma língua afiada e ser totalmente irresistível para as mulheres. O vampiro de Lady Caroline traz em si uma combinação de aspectos atraentes e repulsivos que seriam características marcantes no Conde Drácula de Bram Stoker.

Voltando ao conto de Polidori, o autor usa do recurso narrativo do viajante inglês, que decide abandonar a segurança das terras britânicas para conhecer terras exóticas, o que também seria explorado na obra de Stoker. Lord Ruthven, com sua personalidade sedutora e perversa, dá início à dominância de vampiros homens na literatura, fato que seria rompido por poucos autores durante o século XIX. O conto de Polidori é traduzido para o francês no mesmo ano de sua publicação, sendo ainda elogiado pelo escritor Charles Nodier, um dos precursores do Romantismo e também apreciador da literatura fantástica, que também previu o sucesso do vampiro no teatro francês. O próprio Nodier escreveu, em meados de 1820, *Le vampire*, uma peça com conteúdo dramático que estreou no Teatro *Port-Saint-Martin*. Apesar de ser um sucesso, a peça não foi uma unanimidade em questão de aceitação, uma vez que a sociedade conservadora considerou *Le Vampire* uma peça hedionda e imoral. Não obstante, tais críticas não impediram que o vampiro consolidasse seu lugar no teatro, de modo que o *Boulevard du Temple*, onde se localizava o teatro que passou essa peça, assim como outras casas de show parisienses em que se encenavam muitas peças melodramáticas, ou então com a mesma pecha de “hedionda” e “imoral” que a peça *Le Vampire* recebeu, passou curiosamente a ser chamado de *Boulevard du Crime*, segundo Argel e Neto (2008). Essas críticas e a movimentação em torno desse tipo de peça também propiciaram o surgimento de espetáculos semelhantes que, em sua maioria, eram cômicos. Desse modo, a crítica passou a ser ácida com a moda “vampírica”, fato que também aconteceria no século XX.

Entretanto, nada impediu que o vampiro consolidasse seu lugar nos palcos, em especial na Inglaterra, onde as grandes cidades ofereciam espaço para as novas linguagens teatrais, desvinculadas das preferências da elite. Nesse sentido, podemos dizer que a massa, o público formado por pessoas mais simples, estava pronto para

receber o vampiro em casas de espetáculo de categoria inferior, sendo que o dramaturgo inglês James Robinson Planché, em 1820, fez uma livre adaptação da peça de Nordier e, usando o mesmo nome do vampiro de Polidori, fez deste um vampiro cruel, violento e de sexualidade exacerbada. O vampiro de Planché se distanciava tanto dos vampiros folclóricos como o de Polidori, por se tratar de um ser dividido que travava um conflito interno em que sua natureza vampírica e sua ordem moral se confrontavam, o que aconteceria muitos anos depois com os vampiros de Anne Rice. Até então, os vampiros não possuíam dilemas sobre sua natureza e nem se questionavam sobre as vítimas que faziam. Outra inovação de Planché foi de ordem técnica, também utilizada por Shakespeare em algumas peças: havia um recurso que fazia o vampiro aparecer e desaparecer por meio de um alçapão, fato que levava o público ao delírio. Trata-se de um recurso inovador, usado por Shakespeare no século XVI, considerando que nos idos de 1800 era uma época em que não ainda não existiam muitos efeitos especiais, o que só foi possível e melhorado com a invenção do cinema tempos depois. É relevante mencionar que a “febre vampírica” chegou à Alemanha em 1819 com o conto de Polidori traduzido para o alemão, ressaltando que ainda que o ano de 1821 (provavelmente o período de maior efervescência dessa temática), Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, escritor romântico, publicou o conto *Vampirismus*, seguido pela tradução alemã do romance de Cyprien Bérhard.

De acordo com Argel e Neto (2008), na Alemanha o vampiro, além de ganhar novas forças, recuperou os aspectos de terror, de sede de sangue, bem como inseriram a figura da mulher como vampira, indo na contramão da Inglaterra, uma vez que esta fez do vampiro um ser mais humano que quase evocava piedade, enquanto os franceses se preocupavam mais com os aspectos do amor romântico, nos moldes do Romantismo. Nesse sentido:

(...) Os autores alemães demonstravam um interesse todo especial pela figura da mulher vampira, já sentido nos precursores poéticos do fim do século XVIII, como Bürger e Goethe. Ela retornou nos contos da década de 1820, com Hoffman e com *Lasst die Todten ruhen* (deixa que os mortos repousem, 1823), de Ernst Raupach, cujo título é uma alusão ao célebre refrão de *Lenore* (ARGEL e NETO, 2008, p. 34).

O sucesso do vampiro na Alemanha deu-se justamente pelo fato da apreciação de elementos sobrenaturais, tanto que essa influência alemã se manifesta na peça *The vampire bride*, escrita por George Blyn em 1834, que traz a primeira vampira do teatro, chamada Brunhilda, que atacava homens, mulheres e crianças. Sendo assim, tal

influência, baseada em elementos mais assustadores do mito, fez com que houvesse um aumento considerável na produção do gênero na Inglaterra e na França, por volta de 1840. O vampiro também se tornaria figura de destaque no cinema alemão, como veremos ainda neste capítulo.

Embora muitas obras tenham retratado a figura do vampiro em várias partes do mundo, o vampiro tornou-se de fato famoso na cultura popular, especialmente no século XX, com a obra oitocentista *Drácula*, de Bram Stoker. Essa obra mundialmente conhecida não teve um personagem completamente inventado, já que a personagem-título Drácula foi inspirada no cruel Vlad Dracula Tepes, conforme já foi abordado anteriormente. Abrahan Stoker nasceu em Dublin no ano de 1847, foi funcionário público por boa parte de sua vida, entretanto, abandonou a carreira para se dedicar à literatura e, ainda que tenha escrito diversas obras como poesias e peças teatrais, somente ganhou notoriedade com sua obra de maior expressão, *Drácula*. Para escrever sua obra, Stoker lançou mão de pesquisas sobre o mito de Vlad Tepes, tendo inserido, mesmo com alguns equívocos, aspectos que faziam alusão ao aristocrata voivoda. Arthur Branco (2012) faz uma crítica ao romance de Stoker, mencionando que ele funcionaria melhor se o vampiro possuísse outro nome, uma vez que, inicialmente, a obra teria o nome de *The Un-Dead* e o vampiro seria chamado de Conde Wampyro. Dividido em vinte e dois capítulos, o livro é escrito em forma de documentos como cartas, diários, reportagens de jornais, que são escritos pelos personagens principais. Embora tenha sido inspirado em um personagem sanguinário e cruel, o vampiro Drácula se distancia de sua inspiração, uma vez que não fica claro se a personagem do livro é descendente do aristocrata Vlad, ou mesmo uma possível reencarnação do mesmo. Entretanto, há a forte presença da religiosidade no modo com o qual o vampiro é destruído, bem como da descrição de práticas usadas para eliminar vampiros, de acordo com as lendas tradicionais.

A trama é permeada por um ambiente sombrio e misterioso. Já no início, Jonathan Harker embarca em uma viagem à Transilvânia com o intuito de negociar a venda de uma propriedade a um conde misterioso. Sendo hóspede na casa do conde, Harker o descreve como um ser que provocava certa repugnância, com um hálito de além-túmulo e que nunca fazia suas refeições em sua companhia. Jonathan estranha o fato de não haver espelhos na casa do conde e como este reage ao perceber que Harker havia se ferido ao barbear-se, como se tivesse ficado enlouquecido pelo sangue que escorria de seu rosto, chegando ao ponto de lambar sua navalha. O rapaz, de hóspede,

passa a ser um cativo na propriedade do conde, sendo vítima de três vampiras sensuais que se alimentam de seu sangue, mas não conseguem matá-lo, pois ele consegue fugir. Drácula, antes disso, parte em direção à Inglaterra para executar seus planos, levando consigo caixas contendo terra de sua propriedade, como se fosse o seu “solo sagrado”. A partir desse momento, outros personagens começam a fazer parte da história, cada um narrando os acontecimentos a seu modo.

O vampiro faz duas vítimas mulheres: Lucy Westenra e Mina Murray. Todavia, apenas Lucy se torna uma vampira e que faz de crianças as suas principais vítimas, enquanto Mina tem o processo de vampirização interrompido a tempo por Van Helsing e outros personagens. É relevante comentar que o Conde Drácula acredita que Mina era a encarnação de seu verdadeiro amor. Sua amada teria tirado a própria vida ao contarem a notícia falsa de que o conde havia sido morto em batalha. Ao retornar da guerra, Drácula é informado da morte de Mina e que sua alma não teria salvação por ter cometido suicídio. O conde revolta-se contra Deus e assim perde sua alma, tornando-se um vampiro. E ao negociar misteriosamente propriedades na Inglaterra com o jovem corretor de imóveis, faz na verdade uma viagem para encontrar o amor de sua vida, pelo qual havia “atravessado oceanos de tempo” para (re)encontrar, Lucy é morta com uma estaca no coração, é decapitada e ainda colocam alho em sua boca, sendo estes os três elementos sempre citados nas lendas como uma forma de exterminar um vampiro. Com a morte de Lucy, Van Helsing treina um grupo de homens como caçadores de vampiros e, assim, o poder de Drácula começa a diminuir, uma vez que estava sob a ameaça de objetos como o crucifixo, a hóstia consagrada, entre outros. Van Helsing e seus caçadores de vampiros conseguem purificar as terras das caixas com a hóstia. Ao perceber que tinha lhe sobrado apenas uma caixa contendo terra na qual podia se proteger, Drácula parte para o seu país de origem, mas Jonathan Harker e Quincey P. Morris conseguem destruí-lo, decapitando-o e enfiando uma faca em seu coração. Drácula transforma-se, então, em pó.

O vampiro, na visão de Bram Stoker, pode se transformar em morcego, rato, lobo, bem como em névoa. Porém, é vulnerável a alho, água benta, crucifixos, hóstia consagrada, além de não poder se expor à luz do dia. Outros aspectos interessantes relatados na obra de Stoker são: apenas a mordida do vampiro não é capaz de transformar sua vítima em um igual, é preciso que a mesma beba o sangue do morto-vivo, numa troca de sangue e fluídos; destruir um vampiro é relativamente fácil, bastando decapitá-lo ou transpassar seu coração com uma estaca. Contudo, nem todos

os vampiros da literatura possuem as mesmas características. Um exemplo notável são os vampiros criados por Anne Rice, que embora sejam vulneráveis à luz do dia e ao fogo, os objetos católicos e o alho não lhes oferecem nenhum perigo. E, em tempos de cultura *pop*, os vampiros distanciam-se ainda mais de sua imagem tradicional, podendo circular livremente durante o dia, embora ainda evitem a luz solar preferindo países de clima frio e céu cinzento, como no caso dos vampiros de Stephenie Meyer<sup>12</sup>, que, para os apreciadores do vampiro tradicional, ainda que Bram Stoker tenha criado um vampiro apaixonado e Anne Rice vampiros humanizados, constituem-se como uma visão distorcida e absurda, uma vez que a autora faz de seus vampiros seres vegetarianos, cuja pele brilha sob a luz do sol, em vez de serem aniquilados como os vampiros originais.

Em que pese tudo o que já foi abordado sobre as influências sofridas Bram Stoker para a concepção de *Drácula*, não se poderia fechar essa discussão sem a referência a uma situação específica que também parece ter tido seu grau de relevância nesse aspecto. Antes da criação de um dos vampiros mais famosos da literatura mundial, Alexandre Dumas, o pai<sup>13</sup>, contribuiu de maneira significativa para a mitologia do vampiro ao criar *A dama pálida*, traduzida como *A bela vampirizada* e *O vampiro de Cárpatos*. A narrativa faz parte de uma coleção de contos de terror chamada *Os mil e um fantasmas*, do mesmo autor. A narrativa é situada no Monte Cárpatos, região da Transilvânia, como uma referência às origens de Vlad Tepes, e conta a história da nobre Edvige e sua família que enfrentam o Czar durante a guerra entre a Rússia e a Polônia. No confronto, seus irmãos são assassinados em sua frente, o que obriga o pai a mandar a filha para um convento em Cárpatos. A jovem segue para o convento sendo escoltada por soldados e eles são guiados por um poeta cantor, que canta uma canção para afastar bandidos e vampiros. Entretanto, sua canção não impede que bandidos ataquem e matem o grupo, raptando a jovem. No grupo havia dois irmãos, Kostaki e Gregoriska, que se apaixonam por Edvige e começam a disputar seu afeto. Um deles pede à moça que fuja com ele, mas tem seu plano frustrado por seu rival. Acontece a morte misteriosa de Kostaki. A própria mãe encontra o corpo e pede a Gregoriska que encontre o assassino e faça justiça. Enquanto o rapaz procura pelo assassino de seu

---

<sup>12</sup> Escritora estadunidense contemporânea, autora dos *best-sellers* da saga *Twilight* (*Crepúsculo*).

<sup>13</sup> Dumas Davy de la Pailleterie, mais conhecido como Alexandre Dumas, foi um importante escritor francês do século XIX. É considerado um dos principais escritores do romantismo francês. Nascido em 1802 e falecido em 1840, atuou também como dramaturgo e novelista. Disponível em [http://www.suapesquisa.com/quemfoi/alexandre\\_dumas.htm](http://www.suapesquisa.com/quemfoi/alexandre_dumas.htm) (Acesso em 01/12/16).

irmão, Edvige recebe todas as noites a visita de um vampiro que suga seu sangue, tornando-a cada vez mais pálida. Quando Gregoriska descobre o que estava acontecendo com a moça, decide investigar e, por fim, enfrenta o vampiro, tendo a terrível revelação de que o vampiro, na verdade, era seu irmão que havia cometido suicídio. No duelo, ambos morrem e só então a mãe revela que os filhos haviam sido vítimas de uma maldição por conta de um antepassado que havia assassinado um padre. Assim, o vampiro literário, além de retratar anseios, dúvidas e culpas, também está relacionado não somente a maldições, como é descrito em relatos de vários povos, mas também ao sagrado e à religião:

A relação ao sagrado, em geral, e ao cristianismo, em particular continuará a ser um problema para os romancistas de vampiros, especialmente os que estiverem trabalhando no Ocidente cristão. O vampiro é uma entidade gótica sobrenatural cujo mito popular ditou sua aversão ao crucifixo. O vampiro literário obtém sua popularidade da participação dos leitores num mundo de fantasia e de poderes sobrenaturais. Ao mesmo tempo, um número cada vez maior de romancistas não possui uma herança cristã e, portanto, não tem conhecimento ou apreço por qualquer poder advindo dos símbolos cristãos. Num futuro possível, uma nova ficção sobre vampiros será escrita sob o impacto da guerra entre essas perspectivas tradicionais e contemporâneas. (MELTON, 1995, p. 160).

Podemos considerar o trecho citado não só como uma comprovação, mas como uma previsão de como a figura do vampiro seria tratada depois de Bram Stoker, que, de fato, além de possuir religiosidade, parece ter feito questão de envolver sua obra com a mesma. Há que se considerar que, com o passar dos séculos, houve uma grande mudança do papel da religião, em especial do cristianismo, em muitas culturas, de forma que os romancistas de vampiros ousaram desafiar esse papel em suas obras. Podemos citar a escritora Anne Rice como um exemplo, uma vez que, apesar de ter uma formação católica, desde cedo manifestou seu ceticismo, expressando em suas obras dúvidas quanto a verdades relacionadas a Deus e ao mundo. Em vista disso, os vampiros de Rice refletem essa descrença, justamente por não serem afetados pelos símbolos cristãos, em especial, pelo crucifixo, além de caminharem com completa impunidade e segurança.

Outro exemplo é a escritora Stephenie Meyer, mórmon membro da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, que não só distancia o vampiro de sua obra do vampiro tradicional, como o domestica de vez, fazendo de seu vampiro principal, Edward Cullen, um vampiro contido, que brilha ao ser exposto à luz solar e que se nega a beber sangue humano, além de nutrir um amor pela mortal Bela Swan. Curiosamente,

os mórmons são conhecidos por serem muito conservadores, entretanto, Stephenie Meyer consegue impregnar sua obra de sensualidade, fazendo de Bela, uma mortal que protagoniza investidas sexuais, sendo em grande parte da série, evitadas pelo seu vampiro amado.

No Brasil, merece destaque o autor contemporâneo Ivanir Calado, nascido no Rio de Janeiro, precisamente na localidade de Morro Queimado, (na cidade serrana fluminense de Nova Friburgo), lugar que também é cenário de suas histórias envolvendo alienígenas e seres fantásticos. Este autor estudou artes plásticas e trabalhou com música e teatro antes de começar a escrever seu romance *Imperatriz no fim do mundo* (1992), que serviu como inspiração de uma famosa minissérie chamada *O quinto dos infernos*, exibida na emissora Rede Globo de televisão, em 2002. Seu livro *Mundo de Sombras (o nascimento do vampiro)*, do ano de 2007, conta a história de dois adolescentes Daniel e Júlio que tentam solucionar três casos de mortes que acreditam terem sido causadas por um vampiro. Duas velhinhas estranhas também passam a ser suspeitas das mortes, uma vez que sempre estão presentes nos cortejos fúnebres ocorridos na cidade. Ivanir Calado conduz a trama de modo envolvente, inserindo aspectos relacionados ao vampiro tradicional e à religiosidade, além de fazer alusões ao Drácula de Bram Stoker. No livro, fica evidente sua pesquisa médica e científica cuidadosa, uma vez que há uma subtrama conduzida pelo pai de Júlio, que é o médico da cidade. A obra não traz um final feliz, no entanto, propicia uma leitura instigante sobre o mundo dos vampiros, bem como realçando sentimentos e atitudes próprias do ser humano, constituindo-se um livro elogiado e recomendado para o público jovem. Os demais autores do gênero vampírico, em especial as mulheres, já não trazem mais a questão religiosa ou sagrada em suas obras, tendo a figura do vampiro apenas como um elemento de representação dos anseios da geração contemporânea, assunto que abordaremos no segundo capítulo.

## **1.4 A figura do vampiro consolidada nas mídias**

### **1.4.1 O vampiro nos quadrinhos**



O vampiro se faz presente em nosso meio. Ele já não se esconde, como fazia nos primeiros momentos de sua aparição e nem possui a aparência repugnante e abjeta das lendas tradicionais, dos primeiros contos e das imagens criadas pelos primeiros filmes. O mito tornou-se popular e totalmente adaptado para o século XXI, presente em novelas gráficas (*graphic novels*), no cinema, em *best-sellers* e em tudo o que possa ser consumido por um público específico ou por curiosos que, de uma maneira ou outra, acabam se identificando com essa figura sedutora, por vezes cruel e por vezes delicada. Após o sucesso do vampiro de Polidori, surgiram inúmeros vampiros pela Europa, produzidos apenas para satisfazer as necessidades do público consumidor que não era muito exigente, fato que testemunhamos hoje, como afirmam Argel e Neto(2008). Sendo assim, poucas são as produções contemporâneas que se preocupam em conservar as características do vampiro literário tradicional, ao contrário, podemos afirmar que algumas produções contemporâneas de vampiros são criadas apenas para serem consumidas rapidamente, sem constituírem marcos tanto na literatura como em outras mídias. É de grande importância mencionar que vampiros criados sem grandes preocupações estéticas ou artísticas não são um fato pertencente apenas a tempos modernos. Aproveitando o sucesso dos vampiros de Polidori, Nordier e Planché, surgiram inúmeras obras teatrais e literárias vampíricas pela Europa. De todas as produções, a série *Varney, the vampire, or, The feast of the blood*, de James Malcolm Rymer, publicada primeiramente de 1845 a 1847 e, posteriormente, como livro em 1847, foi, sem dúvida o maior sucesso das produções destinadas às classes menos abastadas, que eram fascinadas por vampiros, em especial ao público jovem. *The feast of the blood* foi uma obra marcada pelo horror e terror em mais de 800 páginas, sendo considerada uma das obras mais longas sobre vampiros, trazendo a imagem de um vampiro sofredor e humano em plena era vitoriana.

Entretanto, todas as obras tinham em comum o fato de serem produções triviais, voltadas para a cultura de massa do século XIX, período marcado pela Revolução Industrial e que causou o surgimento de um público leitor diferenciado em relação à elite existente, como podemos constatar no trecho a seguir:

A expressão máxima da produção cultural de massa no século XIX apareceu na Inglaterra, sob a forma de *penny bloods*, ou *penny dreadfuls*, folhetins seriados publicados semanalmente e vendidos a um preço insignificante (um *penny*, algo como um centavo). Traziam intermináveis histórias mirabolantes, carregadas de ação e violência. Surgidos na década de 1830, a princípio tinham como público-alvo a classe trabalhadora, em franca expansão naquela

época pós-Revolução Industrial. Com o passar do tempo, voltaram-se mais e mais para um público adolescente e masculino e, na década de 1860, eram quase todos dirigidos a rapazes. (ARGEL e NETO, 2008, p. 36).

Nesse sentido, os *penny bloods* contribuíram para o surgimento de gibis ou quadrinhos, que foram responsáveis pela popularização do mito do vampiro. De acordo com Melton (1995), os quadrinhos se consolidaram como uma forma de literatura popular em 1930, em especial nos Estados Unidos, no sentido de abranger um maior número de leitores em várias partes do mundo, principalmente por tirinhas que apareciam nos jornais. O autor acredita que um dos vampiros mais famosos dessa época tenha aparecido em uma revista em quadrinhos chamada *More Fun*, na qual havia uma personagem chamada Dr. Occult, um detetive fantasma que lutava contra vilões sobrenaturais que, em uma das edições, enfrentou um ser chamado Vampire Master. No quadrinho, o vampiro é destruído por Dr. Occult com uma punhalada no coração. Nos anos de 1940, mais histórias de horror apareceram em quadrinhos que, na verdade, eram destinados a histórias de crimes. Nesse sentido, houve a necessidade de se criarem revistas especializadas para um público interessado em histórias de horror. Assim, em 1948, o *American Comic Group* lançou o primeiro quadrinho de horror intitulado *Adventure into the Unknown*, que também foi o mais importante precursor de outros quadrinhos como *Crypt of Horror*, de 1950, que posteriormente foi chamada de *Tales of the Crypt; Vault of Horror* e *Haunt of fear*. Entretanto, foi na década de 1950 que surgiram importantes quadrinhos, como os criados pela *Atlas Comics*, que posteriormente passariam a se chamar *Marvel Comics* e a adaptação feita pela revista *Eeire*, da editora Avon, de *Drácula* de Bram Stoker. Faz-se necessária uma breve explicação sobre a escolha da palavra “horror” ao invés de “terror” para os quadrinhos: trata-se de uma questão etimológica, uma vez que a palavra terror define um temor fundamentado em alguma ameaça real, já o horror é uma reação psicológica infundada e subjetiva referente a alguma coisa horrível ou abjeta, como um cadáver em putrefação, deformidade física etc.

O sucesso das revistas em quadrinhos de horror atingiu vários públicos, particularmente o juvenil. Por esta razão, tais produções começaram a sofrer críticas e ataques por supostamente causar a “delinquência juvenil”, justamente por retratar assuntos como violência e sexo. Foi criada a *Comic Magazine Association of America* (CMAA), que possuía um código de ética contra a glamourização da representação

gráfica da morte, de crimes e de vampiros nos quadrinhos. Em 1955, tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra, uma lei contra publicações consideradas danosas a jovens e crianças foi aprovada, banindo os quadrinhos de horror e de vampiros das lojas. Entretanto, algumas produções conseguiram burlar as leis do código, como foi o caso de *Famous Monsters of Filmland*, escrito por James Warren e Forrest J. Ackerman, em 1958, que curiosamente não estava sujeita aos regulamentos do código, e *Vampirella*, personagem extraterrestre criada por Forrest J. Ackerman, em 1969, que é uma vampira do planeta Drakulon que precisou viajar até a terra à procura de sangue. *Vampirella* tornou-se, segundo Melton (1995), a história em quadrinhos mais duradoura, com tiragens de 1969 até 1983, sendo que todas as edições foram em preto e branco, a única exceção foi o relançamento das melhores histórias e o lançamento de histórias inéditas no ano de 1992, escritas por Kurt Busiek e editadas em cores.

O código de ética, ou *Comics Code*, sofreu alteração em 1971, permitindo a edição de novas histórias de horror nos Estados Unidos, possibilitando que a figura do vampiro fosse abordada em sua forma clássica, sem incitar a violência. Contudo, segundo Francisco Silva (2015), durante o período de proibição dos quadrinhos foram exibidas várias séries televisivas tendo como tema o horror e o suspense. Podemos citar como exemplos a série *A Família Addams (The Addams Family)*, de 1964 – lançada no cinema recentemente – e que mostrava a conduta de uma família de monstros em um ambiente bizarro, mas com um toque de humor e gótico, e a série de suspense *Dark Shadows*, que foi ao ar de 1966 a 1971, cuja trama girava em torno de uma órfã que, ao completar vinte anos, recebe a proposta de trabalhar em uma mansão pertencente à família Collins, responsável pelas doações misteriosas durante o período em que esteve no orfanato. Para aumentar o índice de audiência dessa série, a figura do vampiro Barnabas é inserida como um ancestral da família Collins. O vampiro conseguiu grande sucesso, sendo conhecido até hoje como um dos vampiros mais importantes dos Estados Unidos.

É relevante comentar que, em grande maioria, os quadrinhos eram direcionados para o público adulto, somente no final dos anos de 1970 os vampiros fizeram sua aparição ao público infanto-juvenil. No mercado escolar, o vampiro maligno aparece em *Village of Vampires* (1978), do autor Steven Otfinoski e, no ano seguinte, o romance cômico *Dracula go home!*, de Kim Plant, em que uma das personagens era considerado ser um vampiro, por conta de suas atitudes sinistras, mas que ao final da história era apenas um ladrão que roubava joias. Merece destaque o autor brasileiro Maurício de

Souza, que, em 1970, trouxe para os quadrinhos assuntos sobrenaturais e assustadores através da Turma do Penadinho. As histórias assemelham-se a filmes de terror e são protagonizadas por personagens representados por fantasmas, múmias, lobisomens, vampiros, entre outros.

#### 1.4.2 O Vampiro na televisão

É interessante destacar que os *penny bloods* ou *penny dreadfuls* também serviram de inspiração para a criação de séries de TV, como *Buffy: a caça-vampiros*, *Angel*, *True Blood* e *Penny Dreadful*. *Buffy: a caça vampiros* foi uma série da TV americana (*Buffy, the vampire slayer*) de grande sucesso, exibida inicialmente em 1998 e criada por Joss Whedon. A narrativa gira em torno de mulheres jovens, tendo destaque a personagem Buffy Summers (Sarah Michelle Gellar), conhecidas como caçadoras de vampiros, demônios e outros seres malignos. Entretanto, a primeira aparição de Buffy deu-se nas telas de cinema, em 1992. Após ser adaptada para a TV, de acordo com o *site Pop Série*<sup>14</sup>, *Buffy: a caça-vampiros* tornou-se um fenômeno da cultura *pop*. Posteriormente, o sucesso atingido levou à venda de vários produtos como romances, jogos de *videogame* e, ainda, à forma de HQs amplamente consumidos por apreciadores da série. A série influenciou outras séries televisivas com o mesmo tema, incluindo a produção de *Angel*, em que Buffy envolve-se em um relacionamento com o vampiro de natureza humana com o mesmo nome da série.

*True Blood*, criada por Alan Ball é uma série que subverte a imagem do vampiro tradicional, baseada na série de livros *The Southern Vampire Mysteries*, da autora estadunidense Charlaine Harris. Em *True Blood*, exibida de 2008 a 2010, os vampiros deixam de ser seres lendários e passam a ser cidadãos comuns. A história se passa em Bon Temps, onde há a convivência entre mortais e vampiros, que não se sentiam totalmente seguros com essa situação, entretanto, cientistas japoneses fazem a descoberta do sangue sintético e os vivos deixam de ser a refeição principal dos bebedores de sangue. A personagem principal, Sookie Stackhouse, é dotada do poder de ler mentes e apaixona-se pelo sedutor e misterioso vampiro de 173 anos, Bill Compton, que chega recentemente à cidade e começa a colocar em dúvida a convivência tranquila

---

<sup>14</sup> Disponível em <http://popseries.com.br/2014/07/01/dez-fatos-curiosos-sobre-buffy-a-caca-vampiros/> (Acesso em 11/02/2016).

entre vampiros e mortais que até então existia. A série alcançou grande sucesso de público, sendo exibida pelo canal aberto SBT no Brasil. Entretanto, a série divide opiniões entre seus seguidores, por possuir temáticas como sadismo e homoerotismo de forma exagerada.

Por fim, *Penny Dreadful*, uma série para adultos criada por John Logan, em 2014, que mais se aproxima de características do gótico, por se passar nas ruas escuras de Londres e envolver em sua trama personagens consagrados da literatura de terror como Dorian Gray, Jack o Estripador, Drácula e Lobisomem. As histórias se passam nas escuras ruas de Londres no período vitoriano e trata-se de um *thriller* psicológico com mistério e suspense, em que muitas vezes os demônios pessoais são mais perigosos que os monstros retratados na série. *Penny Dreadful* além de se aproximar do gótico é a série que mais sofreu influência dos *penny bloods*, tanto pela inspiração do título, como pelo enredo proposto nos quadrinhos do século XIX.

Nesse sentido, os quadrinhos sempre tiveram um papel fundamental tanto para preservar a figura do vampiro viva, como para favorecer várias adaptações para outras mídias, em especial o cinema e *videogames*, tendo importância nas adaptações de obras consagradas na forma de edições mais sofisticadas, como *graphic novels* de clássicos como *Entrevista com o Vampiro: A história de Cláudia*, entre outros.

### 1.4.3 O vampiro e sua estreia nas telas de cinema

O interesse dos estadunidenses pelo fantástico e pelo horror se manifestou desde o surgimento do cinema, principalmente através das adaptações de *O médico e o monstro* (*Dr. Jekyll and Mr Hyde*, de Otis Turner, 1908) e de *Frankenstein* (J. Searly Dawley), 1910. Possivelmente o primeiro filme sobre vampiros<sup>15</sup>, foi *Vampire of the Coast*, do ano de 1909, lançado doze anos após Bram Stoker ter publicado *Drácula*. Posteriormente surgiram os curtas-metragens *The Vampire* (1913), com Alice Hollister e *The Vampire's Trail*, que ficaram famosos por terem sido dirigidos por Robert G. Vignola. Outros destaques são *Vampires of the Night* (1914) e *The Kiss of a Vampire*

---

<sup>15</sup> Fonte: <http://pipocaenanquim.com.br/cinema/os-100-melhores-filmes-de-vampiros-da-historia/>. Acesso em 29/11/15.

(1916). Nessa época, o cinema era mudo e os atores se destacavam pelos efeitos de disfarce e pela pantomima.

Sem dúvidas, a figura do vampiro se consolida com o filme *Nosferatu* (1922), dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau, cuja produção levou cinco anos para se concretizar. De acordo com Giovanni Alves (2004), do site “Tela Crítica”, o filme é um clássico do expressionismo alemão e foi baseado na obra *Drácula* de Bram Stoker (1897). Apesar disso, o diretor não conseguiu os direitos autorais com a viúva de Stoker e optou por uma versão independente, conservando a imagem macabra e grotesca do livro, ainda que aristocrática, mas com algumas mudanças significativas como o nome do personagem principal que, na obra original, é Conde Drácula e no filme passa a ser Conde Orlok. Apesar disso, Murnau manteve as referências às descobertas científicas e invenções tecnológicas citadas por Bram Stoker. De certo modo, o vampiro de Murnau conseguiu ser a síntese estética do horror que iria se abater sobre a civilização alemã na década seguinte, com a ascensão do nazifascismo, em 1930 no país como um prenúncio do horror da Segunda Guerra Mundial, sendo Orlok considerado a banalização do mal, sem, contudo, explorar a dimensão crítica de sua personagem, uma vez que a história de *Nosferatu* é ambientada em Wisborg, uma cidade atrasada da Alemanha no ano de 1938. Com isso, Orlok não faz parte da representação de um mundo moderno, perdendo a relação com progresso das luzes e com as consequências da Revolução Industrial, presentes na obra de Stoker. O vampiro Orlok, desse modo, é apenas um vampiro velhaco, uma simples representação do mal, associado com a peste, com contaminação, assim como os vampiros tradicionais. No entanto, sua aparição fora dos livros e dos *scripts* das peças foi de fundamental importância para consolidar a figura do vampiro nas telas de cinema.

De acordo com Melton (1995), a Universal Pictures, fundada por Carl Laemmle, em 1906, foi o primeiro estúdio de cinema a inaugurar o tema do vampiro através de *Drácula*, dirigido por Ted Browning, que em 1931 já possuía som. A partir da produção desse filme, que obteve enorme sucesso, houve uma onda de interesse por filmes de horror, tornando o ator Bela Lugosi um dos mais emblemáticos atores para esse tipo de filme. Podemos citar como outros exemplos de filmes de horror posteriores a *Drácula*, produzidos pela Universal Pictures: *Frankenstein*, dirigido por James Whale (1932); *The Mummy*, dirigido por Karl Freund (1932); *The Invisible Man*, dirigido por James Whale (1932); *The Black Cat*, dirigido por Edgar J. Ulmer (1934), sendo que Bela Lugosi apareceria em um filme com o mesmo título em 1941; *The Bride of*

*Frankenstein* dirigido por James Whale (1935). Em 1936, o filme *Dracula's Daughter*, do diretor Lambert Hillyer, o último dessa natureza lançado nessa sequência ininterrupta, porque, depois dele, houve uma pausa nas produções de filmes de terror, sendo a temática retomada apenas em 1943. Em 1936, Lammler perde o controle da Universal para Charles Rogers e J. Cheever Cowdin e, nos dez anos seguintes, foram produzidos apenas filmes de baixa renda, não sendo nenhum de grande importância, ainda que, possuindo como temas a figura do vampiro e do horror, talvez por uma falta de interesse do público naquela época. Podemos notar que a década de 1930 foi de grande destaque para o horror/terror, envolvendo motivos históricos, como a perseguição aos judeus, indo além do que meramente reproduzir contos de vampiros no cinema:

Mas é nos anos 1930, durante o período obscuro da Grande Depressão nos EUA, que Hollywood adquire expertise em expressões do maldito. Sofrendo forte influência da literatura romântica e, principalmente, da gótica (muitas vezes adaptando contos e romances famosos), além do cinema expressionista alemão (que incorporou, inclusive, alguns de seus profissionais, muitos deles judeus refugiados nos Estados Unidos fugindo da crescente perseguição nazista), uma safra de filmes que constitui a era de ouro do cinema de terror encontra em Bela Lugosi e Boris Karloff seus protagonistas e nos estúdios da Universal uma casa profícua (MANNA, 2014, p. 101).

De acordo com Nuno Manna (2014), o período de 1935 a 1968 foi marcado pelo pré-código Hays<sup>16</sup>, e nessa época os filmes B e o cinema *noir* confrontavam o moralismo e o conservadorismo encenando o submundo das cidades e possíveis distúrbios morais da sociedade, além de mostrar o erotismo, a homossexualidade, a criminalidade, a violência e o uso de drogas no cinema. Assim, os filmes de horror dessa época demonstravam não só os medos, mas as profundezas perversas do imaginário coletivo. Ainda de acordo com Manna, o fim dos anos de 1950 e começo dos anos de 1960 foi marcado por uma onda de filmes conhecidos como “ressurreição gótica”, em que os vampiros possuem presas mais proeminentes e pontiagudas, além de serem personagens mais dramáticas e investidas de mais crueldade e violência física.

Somente em 1957 a Universal Pictures volta com a temática vampiresca, com *The Blood of Dracula*, tendo como alvo o público adolescente e inserindo a figura de uma vampira adolescente, de nome Nancy Perkins, interpretada pela atriz Sandra Harrison. Além de ter sido um grande sucesso, o filme revigorou as produções de horror e de vampiros, como foi o caso de *Curse of the Undead*, de 1959, que trazia uma

<sup>16</sup> O pré-código Hays representava a censura moral à indústria cinematográfica estadunidense, no período vigente de 1935 a 1968.

mistura de faroeste e história de vampiro. Mesmo obtendo, a Universal começou a se afastar de produções envolvendo a figura do vampiro por mais de uma década, tendo produzido filmes apenas relacionados ao horror e, após a união com a Hammer Films, a Universal praticamente abandonou as produções relacionadas ao horror. Entretanto, em 1979, a produtora fez a versão cinematográfica de *Drácula* com o astro Frank Langella, que conferiu ao vampiro uma das apresentações mais eficazes do elemento sexual/sensual existentes nos filmes de terror do mito sobre Drácula e vampiros, talvez podendo ter como uma comparação a atuação de Gary Oldman em 1992. Após esse filme, definitivamente a Universal se afastou de produções desse gênero. Entretanto, recentemente, a Universal Pictures adotou a estratégia de grandes franquias de sucessos como Jurassic Park e Velozes e Furiosos, relançando filmes clássicos de terror. Segundo o *site* Maracutaia Livros<sup>17</sup>, o início do projeto deu-se com o filme *Drácula – A História Nunca Contada* (2014) que, embora contando com um artista de talento reconhecido, Luke Evans, não obteve sucesso junto à crítica, sendo considerado um fracasso de bilheteria. Posteriormente, serão relançados novos filmes de *A Múmia*, *Lobisomem*, *Frankenstein*, *Van Helsing*, *O Homem Invisível*, *A Criatura da Lagoa Negra* e *A Noiva do Monstro*, com a intenção de não enfatizar o terror, focando mais em ação, aventura e fantasia.

É importante mencionar que durante os anos de 1950, a cultura estadunidense começa a se espalhar pelo mundo, e o tema do vampirismo começa a ser encarado de forma mais séria tanto pelos escritores, como por estudiosos. Mesmo que nas décadas de 1960 e 1970, por muitas vezes a figura do vampiro tenha sido ridicularizada e vulgarizada, após esse período, ela passa a ser vista de uma forma diferente, mais atrelada às aflições do sujeito moderno, em meio às novidades tecnológicas, mas sempre permeada por situações de angústia, de solidão, de dúvidas. Em especial, no fim da década de 1960, de acordo com Melton (1995), a indústria cinematográfica começou a produzir filmes voltados à comunidade negra, justamente por conta da situação social e política que esse grupo enfrentava na época. “Blacula” é um exemplo de filme para o público negro.

É interessante comentar que, embora a personagem principal seja um vampiro negro, o vampiro tradicional pertencente ao folclore da África difere das lendas conhecidas no mundo inteiro por agregar elementos como magia e feiticeiros. Bob

---

<sup>17</sup> Disponível em <https://maracutaialivros.wordpress.com/2016/01/29/universal-pictures-aposta-em-seus-monstros-classicos-unidos-em-novas-aventuras/>. Acesso em 28/02/2017.



Curran (2005) faz comentários sobre essas entidades presentes apenas na África do Sul relacionadas a encontros de feiticeiros que se reuniam para prejudicar seus vizinhos. O autor menciona que na Nigéria, *obeyifo* é uma pessoa viva que reside na comunidade e que possui poderes vampíricos que são usados contra as pessoas das proximidades. Tal entidade, na Costa Dourada, é tida como um mago que muda de aparência, podendo se transformar em pássaro ou em uma mosca e que se alimenta de sangue e sêmen. Há ainda outros seres como os *asabonsam*, feiticeiros que vivem nas selvas de Gana em árvores altas e que sobrevivem de sangue e os *adze*, do sul do Congo, conhecidos por tomar a forma de um vagalume que, quando capturado, assumia a forma de um humanoide corcunda, oferecendo perigo maior para suas vítimas, pois além de drenarem o sangue, também comiam o seu coração e o seu fígado. Entretanto, o *tikoloshe* é o mais importante dos servos vampiros, justamente por possuir sexualidade exacerbada, podendo se transformar em um galante e educado humano para atrair suas vítimas; porém, se tinha seu desejo negado, revelava sua terrível forma e atacava suas vítimas com violência. É interessante comentar que os vampiros da África eram feiticeiros velhos, embora haja relatos de que a maldição podia ser passada geneticamente de mãe para filha, caracterizando uma linhagem feminina de vampiros. Nesse sentido, há dúvidas se esses seres eram indivíduos vivos ou entidades que retornavam do mundo dos mortos, como podemos perceber no seguinte trecho:

Embora existam muitas entidades vampíricas espalhadas por todo o continente africano, como em muitas outras culturas há confusão sobre se são, realmente, os mortos que caminham ou possuídos por demônios. A diversidade de culturas nativas constitutivas das nações africanas, tanto do norte como do sul, amalgamou-se às crenças importadas dos poderes coloniais, resultando em uma rica panóplia de entidades maléficas e forças que podem ameaçar a vida cotidiana. Como em qualquer lugar do mundo, uma avaliação posterior é oferecida sobre os mortos hostis, em especial, os vampiros, que estão em conexão e são controlados por feitiçaria. (CURRAN, 2005, p. 141).

Poucos filmes exploraram a figura do negro como vampiro, sendo também escassos os registros de filmes que possam ter explorado esse tema, muito provavelmente devido a condições de armazenamento inadequadas ou desinteresse dos produtores, existindo poucos filmes relevantes, como: *Vampira* (1974) é um filme que mistura terror e comédia, dirigido por Clive Donner, tendo como protagonistas David Niven (O Conde Drácula) e Teresa Graves (Vampira); *Blade – O Caçador de Vampiros* (1998). Wesley Snipes interpreta um vampiro guerreiro que caça outros de sua espécie;

*Vamp* – A Noite dos Vampiros, 1986, do diretor Richard Wenk, é um filme em que a atriz e cantora Grace Jones interpreta a vampira negra Katrina; *Queen of the damned*, (2002) do diretor Michael Rymer, ou *A Rainha dos Condenados*, terceiro livro da autora Anne Rice, que traz Akasha, interpretada pela atriz e cantora Aalyiah Dana Haughton, uma vampira negra que traz a sensualidade e violência para a tela de cinema.

Nos Estados Unidos, a década de 1970 foi de grande importância para o cenário cultural e cinematográfico. Ainda que represente um período de instabilidade e queda no padrão de consumo, foi um período em que a contracultura consolidou seu espaço, iniciado na década de 1960. Podemos citar como exemplos dois filmes de grande importância, envolvendo figuras femininas como vampiros: o filme britânico de horror gótico, *Vampires Lovers*, do ano de 1970 e dirigido por Roy Ward Baker. Inspirado na obra *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, traz, além da temática gótica, elementos mais acentuados sobre sexualidade e lesbianismo, apresentando a atriz polonesa Ingrid Pitt, no papel principal de vampira e outros atores que teriam suas carreiras marcadas pelo horror em outras participações em filmes do gênero. Ambientado no século XIX, a história inicia-se com um caçador de vampiros em busca de vingança, por conta da morte de sua irmã. Ele arma uma emboscada para vampiros no Castelo de Karnstein, em que quase todos são aniquilados, com exceção da vampira Mircalla Karnstein, cujo túmulo estava escondido num local seguro, não sendo violado e permitindo que ela saísse em busca de suas vítimas. Depois, a mesma personagem aparece com nomes diferentes, como Marcilla e Carmilla, em dois outros ambientes: um castelo e uma mansão. O filme é considerado a melhor adaptação da obra de Le Fanu, segundo Melton (1995). O mesmo autor argumenta que as vampiras que apareciam em contos e romances tinham pouco destaque. Somente após a sua aparição nas telas de cinema é que realmente passaram a ocupar um lugar de maior relevância. Enfim, uma personagem vampira apareceu pela primeira vez no filme *The fool there was* (1915), seguido de *Vampyr* (1932), um famoso filme mudo do diretor Carl Theodor Dreyer, e, em seguida, no filme *Dracula's daughter* (1936). A partir daí, criou-se uma linhagem feminina de vampiros, tanto em séries televisivas como no cinema, algumas obtendo mais sucesso e reconhecimento que outras.

Destacamos aqui o filme *Let's scare Jessica to death* (1971), dirigido por John D. Hancock. Considerado um filme de horror estadunidense, ambientado em uma fazenda na cidade pequena e misteriosa de Connecticut Island, a trama gira em torno dos pesadelos da protagonista Jessica, uma mulher marcada por perturbações emocionais e

fragilidades, interpretada pela atriz Zohra Lampert. Tais pesadelos muitas vezes pareciam reais, e em certos momentos parecem estar associados ao desaparecimento de uma antiga moradora da fazenda, considerada uma vampira, uma vez que não fica comprovada sua morte, pois o corpo jamais é encontrado. Entretanto, há a presença de uma mulher muito parecida com uma antiga foto encontrada no celeiro da fazenda. A misteriosa jovem é de início, bem recebida por Jessica, porém, aos poucos é responsável pela piora no seu estado emocional. O filme é um thriller psicológico, que envolve alguns elementos góticos, além de trazer certa perturbação, justamente por não ficar claro se os fatos são reais ou produtos das alucinações de Jessica.

No fim dos anos de 1970 e começo dos anos de 1980, em especial, o vampiro volta a ser relacionado com doenças infecciosas, como consta em relatos da origem do seu mito, em função do advento da AIDS. Podemos citar como exemplo o filme canadense de 1997 *Rabid* (Raiva), de David Cronenberg, diretor conhecido por filmes em que predominam o fetiche pela carne, desejo sexual e perversão humana, fatores que foram explorados no filme citado, em que a personagem principal, Rose, bebe o sangue de suas vítimas, todas do sexo masculino, contaminando-as com um vírus que causa epidemia de raiva, fazendo-as regredir a um estado de brutalidade, servindo apenas como agentes disseminadores da doença. De certa forma, o filme é uma crítica à sociedade e à ciência, bem aos modos como a literatura retrata cada época vivida.

Podemos dizer que a figura do vampiro, tão rica em simbologias e representações, também é erroneamente associada a doenças e a pragas que envolvem discursos religiosos, políticos e culturais, sendo a AIDS encarada como uma metáfora para a cultura sexual, em especial, relacionada aos anos de 1970 e 1980, consideradas décadas de maior liberdade sexual, mas marcadas por esta doença que, não só se manifestou como infectou e matou inúmeras vítimas. Um dos principais efeitos da associação do vampiro à AIDS foi envelopá-lo numa aura de negatividade, distanciando-o de sua figura aristocrática, refinada e sedutora, transformando-o em um mero agente propagador de doenças, justamente por ter sua imagem associada à sexualidade exacerbada, à imoralidade e à negligência de regras morais. Nesse sentido, segundo as palavras de Fernanda Souza Carvalho (2009), em sua dissertação de mestrado, possivelmente esses seres foram criados para simbolizar os sentimentos das pessoas, ao mesmo tempo em que se constituem padrões de comportamento a serem evitados. Fernanda argumenta que os vampiros de Anne Rice, além de satisfazerem sua sede de sangue, acabam por contaminar suas vítimas, fazendo, portanto uma analogia

com a epidemia de AIDS ocorrida nos anos oitenta. Entretanto, há alguns fatores que nos fazem discordar de algumas ideias da dissertação em questão, pois afirmar que a figura do vampiro esteja associado à AIDS, incorre em um juízo de valor desnecessário, além de revelar tanto desconhecimento do vírus que causa a doença, como um desrespeito aos portadores da doença.

Voltando aos anos de 1980, conhecido como a década do exagero, consideramos relevante destacar o filme *The Lost Boys* (Garotos perdidos) como um bom exemplo para retratar a juventude dessa época e como a figura vampiresca foi mostrada através de uma gangue de jovens desajustados que estavam interessados em curtir a vida sem pensar em consequências. Há menções de que o título do filme tenha sido inspirado no personagem de Peter Pan, o menino que se recusava a crescer, por isso, no filme é possível notar que os jovens não possuem a menor vontade de amadurecer, levando suas vidas de modo despreocupado e desajuizado, bem diferente da figura tradicional, em que um vampiro, ao ser transformado, passa a ser atemporal, agregando para si todo o conhecimento herdado por seu criador e pelas épocas em que sobrevive.

A partir dos anos 2000, a figura do vampiro é revisitada e recriada, afastando-se definitivamente da visão tradicional e aristocrática consolidada pelos vampiros de Polidori e Stoker e até dos vampiros humanizados de Anne Rice. É chegada a vez de vampiros que não se isolam mais na escuridão ou que ficam à espreita de suas vítimas de modo velado. São os vampiros que vivem em sociedade, fazem-se notar e vivenciam os mesmos medos dos mortais. Os vampiros contemporâneos aparecem sob a luz do dia, como os famosos vampiros de Stephenie Meyer. Da década de 1990 para os anos 2000, o vampiro sofreu transformações, adaptações de acordo com as novas ansiedades e expectativas dos indivíduos contemporâneos. Nesse sentido, podemos afirmar que o vampiro se adapta a cada época em que sua figura é revisitada, exigindo não só dos autores e roteiristas, mas daqueles que estudam esses seres misteriosos, um estudo constante e uma visão mais aberta diante das possíveis desconstruções a que o vampiro está sujeito:

(...) O vampiro não é uma espécie aristotélica, estática no tempo e no espaço, mas darwiniana, sujeita à evolução, à adaptação aos vários ambientes culturais que habita. As características que o definem e as linhas de demarcação da espécie podem ser ocasionalmente tênues, visíveis apenas se analisadas sob a perspectiva de sua história evolutiva. Assim, o estudo de suas origens e do modo que se desenvolveram os diversos vampiros literários permite reconhecer linhagens diferentes dentro da espécie “vampiro”. Fazendo um paralelo com a classificação dos seres vivos, o Lord Ruthven, de

Polidori, a Carmilla, de Le Fanu e o Gorcha de A. Tolstoi, seriam sub-espécies diferentes de uma mesma espécie. (ARGEL e NETO, 2009, p. 50).

Consequentemente, novas linhagens de vampiros são criadas constantemente ajustando-se ao gosto dos leitores e dos espectadores das versões cinematográficas e séries televisivas. O vampiro é hoje um reflexo do indivíduo contemporâneo. Além de se permitir viver em sociedade, fazendo cair por terra o elemento solitário, é um ser que vive dilemas humanos, além de estar totalmente adaptado à sociedade, não só em seu comportamento, mas como na busca de formas alternativas para sobreviver à ausência de sangue ou realmente à decisão de não se alimentar de sangue, como o vampiro da saga Crepúsculo. Os autores contemporâneos ousam mais ainda, desafiando as lendas e os vampiros literários tradicionais, que são seres de natureza sensual e de forte sexualidade, mas que, em grande maioria, não chegam ao ato sexual definitivo, sendo o ato de sugar o sangue de forte conotação sexual. Indo mais além, esses autores contemporâneos produzem vampiros sexualizados e capazes de se reproduzir. A grande questão aqui não é só a ousadia, mas a criatividade de fazer com que vampiros tenham herdeiros através do ato sexual, uma vez que o vampiro é desprovido da seiva vital.

Contudo, como dissemos anteriormente, são adaptações que se fazem necessárias para que o vampiro sobreviva por tanto tempo em livros e em outras mídias, tanto as que foram citadas, como em jogos de *videogames*, sendo *Castlevania*<sup>18</sup> o melhor exemplo para a sobrevivência do mito do vampiro – desenvolvida pela empresa japonesa Konami, em 1986, em pouco tempo a série atingiu grande sucesso com o título *Castelo Demoníaco do Drácula*, entretanto com o declínio das empresas japonesas, este importante jogo submeteu-se ao gosto de jogadores americanos e ingleses, sem perder o estilo viciante do jogo; e outros jogos de imaginação e interpretação como o RPG – *role play game* – sendo Vampiro: a máscara (do autor Mark Rein Hagen), o jogo de RPG mais conhecido nos anos de 1990, baseado no sistema *Storyteller*<sup>19</sup> e centrado no mundo dos vampiros do um mundo punk-gótico, contando com vários jogadores no mundo, além de páginas na *Internet* dedicadas a esse jogo. De modo especial, os *games* foram de grande relevância, fazendo com que o vampiro se popularizasse e se tornasse um

---

<sup>18</sup> Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/games/castlevania-lords-shadow/criticas/?key=51162>. Acesso em 02/032017.

<sup>19</sup> Storyteller é um sistema de jogos do RPG criado por Mark Rein\*Hagen, da editora estadunidense White Wolf, que utiliza o sistema D10 (dados de dez faces). Seu sistema é extremamente interpretativo, cujo principal objetivo é a criação de histórias, a partir dos participantes. Seu cenário mais famoso é o Mundo das Trevas.

ícone para os *gamers*. Prova disso é que o *game Castlevania* ganhou uma versão em série televisiva por uma emissora de canais por assinatura.

Das páginas dos folhetins e revistas em suas primeiras aparições literárias para as páginas de quadrinhos e *best-sellers*, passando pelas telas de televisão e cinema, o mito do vampiro consolidou-se de forma notória. Mesmo quando suas aparições pareciam estar em declínio, sua figura era reinventada de modo a sair do mundo das trevas e habitar novamente o mundo dos mortais, personificados em leitores e consumidores ávidos de suas histórias tradicionais ou modernas: representado pela imagem que despertava um misto de compaixão e repulsa em *Nosferatu*, em 1922; eternizado no filme *Drácula*, em 1931, no cinema pelo ator húngaro Bela Ferenc Blasko, ou simplesmente Bela Lugosi, que imortalizou o vampiro em uma imagem refinada e clássica. Além de ter emprestado seu belo sotaque, Lugosi decorou suas falas pela fonética, uma vez que não falava inglês, tornando-se o vampiro mais famoso do Ocidente; continuando a imagem clássica com Christopher Lee, incorporando o sedutor conde vampiro; despertando suspiros com sua imagem sensual e provocante na pele do ator Gary Oldman em *Drácula* de Bram Stoker com direção de Francis Ford Coppola; o vampiro consolidou-se no imaginário das pessoas, além de fixar sua importância, como podemos notar nas produções literárias de autoras contemporâneas como Anne Rice, Stephenie Meyer, L.J. Smith, entre outras, além de tornar possível o reaparecimento da literatura gótica, fazendo com que a mesma tomasse um novo fôlego e uma nova roupagem, como veremos no segundo capítulo e no desenvolvimento da nossa dissertação.

Sendo assim, a atualização do mito do vampiro ocorre na permanência de sua aceitação, uma vez que esta não tem explicação. O mito continua a ser mito por ecoar na consciência das pessoas, independentemente da época vivida, e por estar relacionado à imaginação, sem que haja uma explicação, mas apenas a possibilidade de ser vivido. E o mito vive ou sobrevive no mundo atual por ainda estar relacionado ao imaginário, ao que o indivíduo tem dificuldade de aceitar, explicar, ou ao que deseja realizar. Daí sua aparição recorrente na figura do vampiro, tendo em vista a forma moderna com que é explorado, seja na saga *Crepúsculo*, *Diário de Vampiros* (baseada na série de livros *The Southern Vampire Mysteries*, da escritora Charlaine Harris), *The Vampire Diaries*, *Buffy - a Caça-vampiros*, entre outros.

Há que se considerar, entretanto, que o vampirismo na literatura é uma metáfora do tratamento das relações humanas, especialmente as relações destrutivas, fato

evidente no romance *Entrevista com o vampiro*, justamente por envolver personagens dependentes que, ainda que se rebelem buscando por autonomia, percebem que suas tentativas são frustradas por reconhecerem a dependência que possuem entre si.

## CAPÍTULO 2

### O GÓTICO: DO TRADICIONAL ÀS NUANCES DA PÓS-MODERNIDADE

#### 2.1 Construindo o gótico

O gótico foi considerado como um subgênero em seu surgimento no século XVIII, entretanto, estabelece seu grau de relevância no século XIX, por meio de escritores como Edgar Allan Poe, Mary Shelley, Bram Stoker, entre vários outros. Na contemporaneidade, o gênero gótico apresenta-se sob uma nova forma, tornando-se popular e com poder de influência, estando presente em obras consideradas *best-sellers*, como os livros de Anne Rice, Stephen King, Stephenie Meyer, Claudia Gray e outros escritores; em séries televisivas como *The Vampire Diaries - True Blood*; em quadrinhos como *Sandman* e *The Tomb of Dracula* (Marvel Comics) e, até mesmo, na indústria da música com bandas de rock de *The Sisters of Mercy* a *Marilyn Manson*. Ainda assim, poucos são os críticos que manifestam empenho no estudo detalhado dessa manifestação cultural, segundo Tania Modleski (2008). Entretanto, o gótico nos dias atuais é visto como clássico pela crítica literária, devido ao crescimento da indústria cultural que é responsável pela publicação de romances góticos que aparecem com muita frequência, muitos deles com “qualidade duvidosa”, de acordo com o pensamento de Argel e Neto (2008), encontrados em bancas de jornal e gôndolas de supermercados, mas que são largamente consumidos, como bem menciona Catherine Spooner (2006), tanto por um público em especial, como por aqueles que apenas manifestam interesse nesse gênero tão criticado e inferiorizado em sua primeira aparição e que em meados do século XX atinge importância, graças às contribuições dos estudos culturais, nas universidades inglesas e, posteriormente, nas estadunidenses, tornando possível um repensar sobre o conceito de cânone, favorecendo ao gótico a conquista de uma posição “canônica” ou “clássica”, como bem define Guilherme Copati:

A complexa relação do gótico com a crítica literária e com o corpo de leitores não se reduz à única contradição que perpassa esse gênero, sua concepção e consolidação. As contradições quanto à formulação da narrativa e sua apreensão crítica são a marca definidora desse gênero. Por outro lado, enquanto gênero altamente contraditório, o gótico se mostra, paradoxalmente, fundado sobre recorrentes convenções de ordem textual, narrativa e temática, convenções estas que reiteradamente são empregadas por romancistas, ainda que passíveis de certa dose de adaptação e inovação. Sem dúvida, o emprego repetido de convenções textuais e narrativas, segundo concepções formulaicas de funcionamento sempre bem-sucedido, possibilitou atribuir ao



gótico o adjetivo “clássico”, embora tenha facilitado, também, a produção de um sem número de romances claramente imitativos dos agora “clássicos ingleses.” (COPATI, 2014, p. 30).

Propomos neste capítulo uma análise desse gênero, tendo em vista, não só a sua influência, mas as funções que ele desempenha em obras literárias fomentadas pelos estudos culturais, possibilitando um melhor entendimento do gótico, a fim de evitar concepções errôneas e depreciativas de um gênero criativo e que acompanha as constantes mudanças do comportamento do indivíduo na sociedade. Abordaremos, também, aspectos relacionados a definições de clássico e popular, discutindo questões que envolvem a escrita gótica, feminina ou masculina, tradicional e contemporânea, especialmente a escrita de Anne Rice, que faz a junção do gótico tradicional com problemas relacionados ao indivíduo pós-moderno ao humanizar seus vampiros, atribuindo-lhes dúvidas, ansiedades e rejeições próprias da realidade pós-moderna. Sua obra *Entrevista com o vampiro* também gera discussões relacionadas a gênero, em consonância com as teorias de Judith Butler (2003), uma vez que Cláudia, a personagem feminina do romance em análise, por ser uma menina /mulher vampira, enquadra-se perfeitamente em certas questões de gênero tão comumente impostas às mulheres pela sociedade e pelo patriarcado, muito embora tais situações se deem no seio de uma família absolutamente incomum, na qual o casal “parental” é composto por dois vampiros, o que de certo modo também permitiria explorar questões homoafetivas, que constituem outros vieses das questões de gênero que não são o nosso principal foco aqui.

Sendo assim, ao considerar a escrita de Anne Rice relacionada ao gótico tradicional rememoramos o conceito de clássico, sendo necessária uma breve explicação sobre o romance clássico e sua relação com o popular em meio a uma série de produções de “qualidade duvidosa” envolvendo autores que surgem “da noite para o dia”, caracterizando o que é chamado de cultura de massa, uma vez que seu objetivo é distrair e não concentrar, segundo a afirmação de Lúcia Cademartori (2003).

Com relação aos clássicos, Ítalo Calvino (1993) menciona que só a partir de uma leitura seletiva que envolva momentos históricos e contextos enunciativos variados é que o leitor se torna capaz de eleger os clássicos, construindo assim sua biblioteca virtual composta de livros já lidos, livros para reler e ainda um espaço destinado a livros ainda a serem explorados. Sendo assim, consideramos que não só os livros antigos eleitos como clássicos, seja por questões acadêmicas ou por outras conveniências, podem ser considerados como clássicos. Há livros recentes que podem perfeitamente se

enquadrar no contexto. *Entrevista com o vampiro* (1976), ainda que tenha sido um *best-seller*, se enquadra como uma obra que se tornou um clássico, uma vez que contém elementos do gótico tradicional, retratando a figura, mesmo que humanizada, do vampiro, mais próxima do vampiro original da literatura, como no clássico de Bram Stoker. Entretanto, outras obras se encaixam no que Catherine Spooner (2006) menciona como voltado para o consumo imediato, como veremos mais adiante.

Consideramos fazer uma breve explicação histórica para maiores esclarecimentos de como o gótico passou a ser um estilo literário. Segundo Maria da Conceição Monteiro (2004), escritores e latinos denominavam de *gothi*, ou godos, os povos de origem da Escandinávia e da Europa oriental que destruíram o poder romano no século V d.C. Tais povos espalharam a barbárie, fazendo com que sua invasão ao Império Romano inaugurasse o período designado pela Europa moderna como Idade Média, sendo este período considerado como uma época de decadência da civilização, além de ser relacionado a acontecimentos violentos e obscuros, como pontua Jeffrey Richards (1990), sobre a Inquisição e seus modos arbitrários de combate à heresia, bem como o sofrimento das minorias. Com relação à origem etimológica do termo gótico, Ana Cláudia Brida (2007) argumenta que a palavra é relacionada ao principal deus da mitologia Escandinávia, chamado *Gaut* e também conhecido por *Odin* e *Wodin*, que tem ligação com a criação de um oráculo denominado runas. Segundo Brida, *Gaut* era cultuado por uma tribo germânica chamada *Gotar*, sendo que parte dessa tribo partiu em direção ao litoral alemão, no período anterior a 375, estabelecendo-se no Mar Negro, formando, posteriormente um só povo com as tribos *Gotar*, *Ýtas* e *Gutar*, chamado de *Godos*, que eram unidos pela mesma religião e inicialmente pela mesma língua. Por conta de constantes invasões e batalhas, as tribos acabaram se distanciando. Entretanto isso não impediu que os Godos se destacassem tanto como fortes guerreiros quanto por outros atributos:

Os Godos durante muitos séculos foram tidos apenas como uma potência bélica por terem conseguido conquistar o Império Romano nos séculos III e IV d.C. Mas apesar do caráter destrutivo que foi transmitido culturalmente a estes povos bárbaros, eles também produziram uma série de lendas e poemas mitológicos que foram compilados por Saxo Grammaticus e Snorri Sturluson e deixaram marcos arquitetônicos que influenciaram a arquitetura medieval. (BRIDA, p. 04, 2007).

Nesse sentido, os Godos destacaram-se na arquitetura, justamente por produzirem catedrais em que havia uma espécie de jogo de luzes. Ao contrário da

literatura gótica em que há a presença do obscuro, da noite e das trevas, as construções das catedrais permitiam a entrada de luz, principalmente na nave central. Sendo assim, a arquitetura gótica não pretendia a obscuridade, mas sim uma passagem de luz que realçasse ainda mais as construções em forma de arcos, uma vez que seus idealizadores entendiam a luz como um elemento místico. Entretanto, mesmo com toda a grandiosidade de suas esculturas, com a presença de luz realçando construções, a arquitetura gótica, segundo Brida (2007), era considerada uma monstruosidade, algo bizarro e um insulto ao clássico aos olhos dos renascentistas. Em um primeiro momento, o estilo gótico esteve somente ligado à questão de arte, principalmente envolvendo o contexto religioso e, ainda assim, envolvido por uma imagem negativa que perdurou por séculos.

O surgimento do Romantismo no início do século XIX, como uma manifestação artística e literária, foi uma reação aos ideais iluministas, que eram relacionados ao clássico e ao racionalismo, e valorizava a predominância da imaginação e da sensibilidade sobre a razão, exaltando a subjetividade e a individualidade. Entretanto, o maior movimento de relevância foi o da literatura, principalmente pela busca de referências do Período Medieval, merecendo destaque mencionar o estilo gótico, no qual prevalecia o elemento sobrenatural, constituindo-se como um novo gênero de romance, segundo Brida (2007). Além disso, o gótico, durante o Romantismo, foi associado a histórias de terror e a elementos tenebrosos pela Igreja Católica. Sendo assim:

O romance gótico é uma espécie de patriarca, forma inaugural do que hoje conhecemos genericamente como história sobrenatural ou de terror. É certo que o gótico, como muitos outros gêneros, conheceu os primeiros cultivadores, logo em seguida, um momento de apogeu, para finalmente transformar-se ou se desdobrar em outras formas literárias, que, no entanto, guardam, mesmo após tantos anos, traços do velho estilo [...] (VIDAL, 1996, p. 07).

A literatura gótica surge como preferência da burguesia, que teve sua ascensão no século XVIII, mas que ainda não era uma classe favorecida e reconhecida, e demonstrava as ansiedades e medos em uma época marcada por mudanças como a urbanização, a industrialização e as revoluções. Assim, podemos afirmar que esse tipo de literatura representa um desafio à proposta do Iluminismo, expondo o caos, o lado

obscuro do mundo, bem como certas tensões políticas relacionadas ao poder, como aponta Cristina Maria Teixeira Martinho:

Nesse sentido, a literatura gótica traduz artisticamente as tensões criadas pelo início do processo de industrialização. A irracionalidade volta a surgir no horizonte dos esquemas burgueses, ressuscita quando as premissas da razão parecem imperar e o aparato feudal começa a desmoronar – precisamente porque os termos socioeconômicos da realidade se encontram em plena transformação. As novas relações de produção geram contradições no seio da sociedade que as fomentam, cujo alcance não é previsto nas formulações teóricas. O desenvolvimento capitalista provoca as condições necessárias para o novo quadro político. Mas também engendra as condições necessárias para o florescimento de um novo setor social - a do trabalhador social. O cartesianismo – como elaborador do racionalismo burguês - cria um marco que serve para eliminar os postulados do absolutismo feudal e forjar uma objetividade era justificar a formação do novo estado. Todavia, suas premissas de liberdade e igualdade acarretam a negação deste estado por setores que, do outro lado do espectro político, também devem ficar marginalizados. (MARTINHO, 2010, p. 50).

Ainda de acordo com a autora, mesmo que não tenha acontecido um aumento da criminalidade por conta do aumento da classe trabalhadora, passa a prevalecer a consciência do crime nas cidades burguesas, constituindo-se como um atentado contra a ordem social, e este fato contribuiu para o imaginário trabalhar a desrazão, o desatino e a loucura. Deste modo, a burguesia passa a ser associada ao assassinato, à superstição, à imigração, motins e revoltas populares. Como mencionamos anteriormente, o gótico irrompe em meio a essa problemática, de modo a incorporar em seu discurso características adequadas ao novo tempo, através de romances que representam a fragmentação, o medo e o terror. Porém, em suas primeiras narrativas, o gótico era voltado a acontecimentos de um passado remoto envolvendo elementos medievais. Somente com os acontecimentos e pensamentos que envolviam a burguesia é que o gótico insere o monstruoso – envolvendo o bárbaro, o desconhecido e o estrangeiro – e também a violência, a desordem e a loucura, em narrativas que representavam a realidade das classes sociais marginalizadas. É importante mencionar que mesmo com o aumento do número da população burguesa, das bibliotecas circulantes das gráficas, que reforçavam o quanto o mercado para esse tipo de gênero era lucrativo, as obras não abrangiam totalmente o público em massa, como bem pontua Camila de Mello Santos:

[...] O analfabetismo e os altos preços dos livros impediam a difusão dos romances como um produto consumido de forma homogênea. Para o gótico, este problema foi ainda mais delicado, pois o gênero foi afetado por questões de natureza intelectual, já que as massas populares não tinham o nível

refinado de compreensão necessário para captar o conteúdo dos primeiros romances góticos. Esta deficiência foi consequência do racionalismo que o Iluminismo implantou [...] (SANTOS, 2008, p. 02).

Outro aspecto importante, segundo Fred Botting (1996), é que as obras góticas e sua ambivalência perturbadora foram consideradas tentativas para explicar ou lidar com a incerteza das mudanças ocorridas com o surgimento da classe operária e de outras novidades, servindo também como uma explicação para os mistérios divinos que foram deixados de lado pelo Iluminismo, com relação aos limites de ordem racional e moral. Há também o retorno de aspectos medievais, envolvendo o bem e o mal, além da presença da arquitetura das catedrais, os castelos e as ruínas, tudo isso constituindo um modelo de evocação para o sublime<sup>20</sup> e um importante estímulo para as aspirações imaginativas da ficção gótica. Dadas essas conjunturas culturais, sociais e estéticas, opostas do *status quo* equilibrado e racionalista do Neoclassicismo, passa-se a entender mais claramente por que já em fins do século XVIII a literatura gótica, a arquitetura da época dos Godos e todos os elementos a eles atrelados começam a ser considerados como influências de mau gosto estético, perniciosas e negativas, porque relacionadas com o perigo da degeneração moral dos leitores, como podemos comprovar no seguinte trecho:

Não foi apenas o fracasso em seguir às regras de imitação que provou ser um objeto de preocupação crítica. O extravio da fantasia dos caminhos da natureza demonstraram mais do que um gosto depravado: também acreditava-se que exercia uma influência corruptora sobre a moral dos leitores. (BOTTING, p. 17).<sup>21</sup>

Anthony Burgess (1996) menciona que a Literatura Gótica teve seu início em 1764 com *O Castelo de Otranto* (*The Castle of Otranto*), de Horace Walpole, dando início ao Romance Gótico ou *Gothic Novel*. A obra resgata o período medieval ao contar a história de um senhor feudal tirano, Manfred, que lança mão de mentiras e incesto para garantir seu poder, sendo a loucura desta personagem a responsável pelos fatos que envolvem o horror na trama, que é repleta de elementos do gótico, como a

<sup>20</sup> Segundo Edmund Burke (1757), o sublime envolve tudo o que causa dor, sendo assim tudo que é relacionado ao terrível é fonte do sublime, uma vez que causa emoções mais fortes que o espírito consegue suportar.

<sup>21</sup> Não foi apenas o fracasso em seguir as regras de imitação [*neoclássica*] que se tornou um objeto de preocupação crítica. O exagero extravagante da imaginação, que se distanciava dos ditames [*reais e científicos*] da natureza, constituía bem mais que um gosto depravado, uma vez que também se plasmou a crença de que tudo isso exercia uma influência corruptora sobre a moral dos leitores. (Esta e todas as demais traduções livres de citações e/ou termos em língua estrangeira são de minha autoria).

fantasia e o terror, tendo como cenário um castelo, quadros aterrorizantes com figuras que parecem se mover ou chorar; espectros que se movimentam pelos cômodos do castelo e perseguições inusitadas, dentre outras situações congêneres, assustadoras e desafiadoras da racionalidade e do bom senso neoclássicos. Podemos citar como outra estratégia fundamental na narrativa gótica o sublime, em que sentimentos de atração e repulsa coexistem, mostrando ao leitor que somos seres dicotômicos, o que mais uma vez não somente questiona a rigidez do pensamento iluminista, como também problematiza o conceito de identidade fixa e monolítica do indivíduo, que, de certo modo, era uma pedra de toque do setecentismo. A obra *Os Mistérios de Udolpho*, de Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794), é um exemplo de como os sentimentos opostos existem ao mesmo tempo pelo modo com que a personagem Emily se deparara com o castelo, propriedade de Montoni, onde têm lugar os mais aterrorizantes acontecimentos e também se escondem quadros com segredos impensáveis. Entretanto, Emily sente-se atraída pelo novo ambiente, embora seja perturbador. É importante mencionar que o conceito de sublime passou por várias reformulações até chegar à atualidade, como bem define Cristina Maria Teixeira Martinho:

Acho necessário comentar sobre o processo histórico do sublime na arte e na estética como uma maneira de compreender a atração exercida por textos da fantasia. A doutrina do sublime marca uma revolta contra a tirania do belo mantida por séculos no apogeu dos efeitos da retórica. Ao aliar-se às sensações de temor e dor, o sublime produz o pathos do assombro, onde o eu torna-se vencido e dominado. O sublime tem um papel crítico na organização semiótica do século XVIII, relacionado ao vago, ao indistinto, adjetivos associados à literatura gótica em sua experiência dos extremos da consciência. O estranho, o medo, o horror são então vislumbrados como o elo potencial mais sublime da arte. Tudo aquilo considerado estranho, que aterroriza, mas fascina, como o luminoso tremendum e fascinans do sagrado, produz uma tensão na linguagem e libera o efeito emocional. O feio, o grotesco, o horrível são os elementos que formam a escritura desconcertante das narrativas góticas (MARTINHO 2010, p.53).

Para Melton (1995), o Gótico se refere a uma forma peculiar do romance popular dos séculos XVIII e XIX. O autor também considera que a literatura gótica evoluiu das explorações do eu interior com toda a sua emotividade e racionalidade e aspectos intuitivos. Num amplo espectro, o gótico apresenta, como característica, histórias que acontecem em ambientes misteriosos, místicos e sagrados, envolvendo sempre o horror, o mal, as transgressões (próprias da natureza humana) e também o grotesco. Podemos dizer, também, que a narrativa gótica demonstra fascínio pela

transgressão e ansiedade provocadas por limitações culturais do Iluminismo, resultando na construção de um ambiente mágico, por onde circulam figuras sombrias e misteriosas que experimentam aventuras e terrores, desafiando a razão através do fantástico e revelando intrigas, traições, assassinatos e horrores. Desse modo, a narrativa gótica trabalha o silenciado, o invisível ou o que se tornou ausente, construindo uma atmosfera de ilegalidade e de desordem. Além disso, é importante ressaltar que Monteiro mostra uma interpretação crítica do discurso que emana das obras da maioria dos escritores e escritoras que se enquadram, de alguma forma, no estilo gótico, considerando questões que retratam conflitos relacionados a um estado emocional próprio das agitações ligadas à sexualidade:

(...) essas narrativas tornam-se documentos preciosos de um tipo de imaginário social do século XVIII, pois falam dos anseios de escritores e leitores, o próprio ato de escrever constituindo-se numa forma de interpretação do real. A narrativa gótica, assim, será tomada como uma forma que celebra o anti-realismo do século XVIII, concebendo-se o universo como um *locus* de ações e experiências emocionais de desejo e terror. (MONTEIRO, 2004, p. 19).

Botting considera o gótico como a escrita do excesso, do exagero e do obscuro, justamente por assombrar a racionalidade e a moralidade do século XVIII, durante a era Vitoriana<sup>22</sup>, período de profundas transformações no pensamento humano. Nesse sentido, o gótico surge em resposta aos autores e pensadores que “eliminaram o uso de qualquer estratégia que evocasse o fantástico e o inverossímil” (MELLO, 2008, p.18). O gótico é, posteriormente, considerado uma literatura inferior, destinada à sociedade relacionada à industrialização e que não tinha acesso à literatura refinada e lógica do período vitoriano, mas que não se dobrava à cultura imposta, assim:

O gótico representava o antigo em oposição ao moderno; o bárbaro ao invés do civilizado; a crueza em oposição à elegância; os antigos barões ingleses, em oposição à pequena nobreza cosmopolita. Na verdade, o gótico muitas

<sup>22</sup> A época Vitoriana ocorreu entre 1837 e 1901, em que a rainha Vitória governou a Inglaterra. Foi um período marcado por grande êxito político, intelectual e econômico, sendo também o momento em que a Coroa Inglesa teve seu sistema colonial fortalecido. Apesar de ter um grande desenvolvimento industrial, econômico e intelectual, este período foi marcado por um profundo sentimento puritano, ocasionando um grande moralismo nos textos literários, na pintura e no teatro. Neste período, as mulheres não possuíam voz e nem destaque na sociedade, sendo fadadas a seguirem determinadas regras de modo a não macular sua imagem, tal fato foi mostrado claramente em obras do gótico como *Drácula* e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, que denunciavam essa repressão através de figuras com dupla personalidade. Durante a época Vitoriana, a arquitetura teve suas formas divididas entre o clássico e o gótico, já a literatura foi influenciada pelo gótico, em especial as obras de Oscar Wilde e Mary Shelley. Disponível em <http://www.estudopratico.com.br/era-vitoriana/>. Acesso em 05/10/2015.

vezes representava o inglês provincial em oposição ao inglês europeu ou afrancesado; enfim, representava as formas vernaculares do inglês, as formas mais populares, em oposição a uma cultura imposta. (PUNTER & BYRON, 2004, p. 8).<sup>23</sup>

No gótico, de acordo com Monteiro (2004), as narrativas são condicionadas pelo contexto social, de modo que o discurso que permeia o gótico é voltado para as ansiedades do século XVIII, tendo como principal temática a decadência, que aparecia sob a representação de ruínas de castelos ou mosteiros que remetiam à decadência moral, como podemos constatar nos romances de Ann Radcliffe e em *Frankenstein* de Mary Shelley, sendo que a este também é incorporada a ruína sociopolítica, uma vez que o enredo se passa em um cenário urbano. Entretanto, ainda de acordo com Monteiro, a rejeição a esse tipo de narrativa acontece ainda no início do século XVIII, uma vez que o Iluminismo rejeitava toda a manifestação cultural ou artística voltada tanto para o período medieval como as tachadas como “góticas”, tanto que o termo só teria uma conotação mais positiva quando fosse desvinculada de superstição e atraso, passando a ser relacionado a valores relacionados à imaginação e sensibilidade. Segundo Sandra Guardini Vasconcelos (2002), somente a partir do começo do século XX o gótico começou a perder o estatuto de subgênero e contornar o desprezo com que era tratado pela história literária. Nesse sentido, o gótico, bem como suas narrativas, pode ser considerado um modo de lidar com as mudanças ocorridas, além de explicar aspectos e experiências pertencentes à razão humana que ainda estavam fora do propósito do Iluminismo, assim como da Era Vitoriana. Talvez seja por isso que o gótico, ainda que visto como uma manifestação cultural inferior, esteja relacionado à transgressão de regras e condutas por seu caráter questionador e pela ousadia de misturar elementos sobrenaturais às principais condições sociais tanto do século XVIII quanto do século XIX.

Alguns críticos acreditavam que o gótico teria seu fim no século XX. Contudo, não foi isso que se observou, na medida em que muitos autores retomaram esse estilo, introduzindo novos elementos relacionados tanto aos aspectos sociais e políticos, assunto que abordaremos ainda neste capítulo, bem como ao aspecto psicológico das personagens, de forma a permitir a inclusão de uma série de traços contemporâneos na construção das histórias e personagens que daí passaram a derivar. Podemos citar como

---

<sup>23</sup> Gothic stood for the old-fashioned as opposed to the modern; the barbaric as opposed to the civilized; crudity as opposed to elegance; old English barons as opposed to the cosmopolitan gentry; often for the English and provincial as opposed to the European or Frenchified, for the vernacular as opposed to an ‘imposed’ culture.



exemplos as histórias e personagens criadas por autoras e autores, tais como Anne Rice, os autores brasileiros André Vianco e Dalton Trevisan e a escritora Stephenie Meyer, além do grande mestre do horror Stephen King. Enfim, tais obras, entre outros movimentos relacionados ao gótico, foram responsáveis não só para o renascimento do gótico, mas também por um maior interesse da crítica e da teoria sobre o gênero em questão, o que certamente contribuiu para a ascensão do *status* do Gótico, no seio da literatura e de outras formas de arte.

## **2.2 O gótico contemporâneo e aspectos significativos do pós-modernismo**

Mesmo com a profusão de manifestações culturais contemporâneas produzidas nos moldes do gênero gótico, ele é ainda considerado de forma marginalizada por parte da crítica especializada. A par desta constatação, nosso primeiro questionamento consiste em problematizar a razão de o gótico ser, por vezes, inferiorizado pela crítica, uma vez que há um grande número de representações artísticas contemporâneas que encontram, nesse gênero, uma preferência a tudo que remete ao medo, ao horror, ao abjeto, ao grotesco e ao sublime, além de o gótico também servir à representação de algumas facetas do indivíduo pós-moderno, principalmente quando estão em questão as suas ansiedades. Nesse sentido, o gótico contemporâneo pode proporcionar algumas visões tanto sobre os processos criativos da pós-modernidade, quanto sobre os conflitos por ela gerados, o que mais ainda se justifica que nos debruçemos sobre a relevância da questão do gótico na contemporaneidade.

O estudo do gótico é um tópico literário relativamente novo, e isto pode ser percebido pelas poucas teorias que abordam esse tema. Por esta razão, este gênero pode ser visto como o lado obscuro do Romantismo (embora tenha começado a se corporificar ainda no século XVIII), justamente por apresentar temáticas relacionadas a dualidades entre mente e corpo, razão e desejo, representando o desejo de se explorar o irracional, em contraposição ao ideal racionalista presente no Iluminismo.

Entretanto, o gótico, em um primeiro momento, foi visto como parte de uma cultura inferior, exatamente por tratar de temas que, em pleno Iluminismo, eram considerados de pouca importância, temas estes relacionados aos medos, opressões e ao patriarcalismo. Segundo Maria Conceição Monteiro (2004), o gótico inglês, no século

XVIII, pode ser caracterizado como um gênero que se rebela contra o ideal estético neoclássico da ordem e da unidade, representando o resgate da liberdade e da imaginação, uma vez que essa modalidade de narrativa resiste às restrições impostas à prosa literária desse século, buscando ultrapassar o modelo que era considerado como norma e que desconsiderava, acima de tudo, a imaginação, rejeitada pelas correntes hegemônicas do pensamento setecentista.

O auge do gótico deu-se ente 1754 e 1818, com a publicação do *Castle of Otranto* de Horace Walpole e *Frankenstein* de Mary Shelley. Entretanto, segundo Melton (1995), a ficção gótica teve seu auge em 1897, com a publicação do vampiro Drácula, de Bram Stoker, que apresentou ao mundo o mito do vampiro em uma narrativa completamente envolvida pelo gótico. Muitas foram as produções literárias a esse subgênero, sendo que muitas delas eram vistas meramente do ponto de vista comercial, apenas para serem consumidas, especialmente na Inglaterra, justamente pela sua aparente mediocridade. A publicação de romances góticos havia se tornado um negócio rentável, a ponto de existirem profissionais ocupados somente com esse tipo de escrita, principalmente, como menciona David Punter (1996), denominada “poesia de cemitério” (*graveyard poetry*), que foi a principal influência para o gótico literário do século XVIII, justamente por questionar e desafiar os mistérios da vida.

Contudo, em fins de 1800, esse tipo de literatura já era considerado obsoleto. Em vista disso, após um período de importantes obras, o gótico começa a sofrer um declínio em meados do século XIX. O resgate do gótico acontece no século XX, através de manifestações artísticas. Muitas bandas de rock contribuíram para um certo *revival* do gótico, por possuírem como tema de suas músicas a morte, o mórbido, a escuridão, além do sentimento de tristeza e melancolia. É importante comentar que o estilo gótico musical originou-se do *punk* britânico, sendo que tal estilo recebeu o nome de gótico, devido ao estilo estético obscuro muito parecido com a atmosfera do século XIX.

Se em seu surgimento o gótico foi considerado uma subcultura, embora traduzisse grande parte dos medos e ansiedades do século XVIII, hoje parece haver um consenso de que ele vem adquirindo importância crescente, influenciando outras manifestações artísticas e culturais, bem como o comportamento das pessoas em tempos pós-modernos. Nesse sentido, Catherine Spooner (2006) nos dá pistas de que o gótico deixa de representar uma forma de cultura inferior, conquistando um espaço significativo nos meios de representação artística e literária, corroborando a afirmação das teóricas Punter e Byron (2004), que asseveram que o gótico vem se tornando um

campo altamente popular dentro dos estudos acadêmicos desde os anos de 1970, de maneira que podemos afirmar que o gótico está se tornando popular, como é possível notar no seguinte trecho:

Como um vírus maléfico, as narrativas góticas têm escapado dos limites da literatura e se espalhado para além das fronteiras disciplinares para “infectar” todos os tipos de mídia, desde a moda e a publicidade até as formas como os eventos contemporâneos são concebidos na cultura de massa. (SPOONER, 2006, p. 8).<sup>24</sup>

Nesse sentido, em substituição aos ambientes misteriosos e sagrados como castelos e torres, nos quais eram ambientadas as histórias do gótico, hoje os ambientes são representações de contextos sociais contemporâneos, ou pequenas cidades, como, por exemplo, as obras de Stephen King. Entretanto, o gótico contemporâneo mantém o horror, o medo e o abjeto como características originadas do gótico oitocentista. Segundo Anne Willians (1995), as associações mais pertinentes se dão pelo fato de que tanto as narrativas góticas oitocentistas como as contemporâneas, a representação do horror e do medo se dão dentro de uma estrutura familiar, em que a casa é ambientação das tramas. Partindo do princípio de que a literatura sempre é uma forma de representação do momento histórico vivido em determinada época, Spooner (2006), menciona que os textos góticos lidam com temas muito pertinentes tanto para a cultura contemporânea como para os temas dos séculos XVIII e XIX. Sendo assim, o gótico contemporâneo é a representação tanto das ansiedades como dos conflitos que envolvem o sujeito pós-moderno.

No que tange aos outros movimentos artísticos e culturais, um que merece destaque é, sem dúvidas, o cenário musical. As bandas góticas e suas músicas têm tido influência incontestável no comportamento do sujeito pós-moderno. Podemos citar como exemplos *Marilyn Manson*, *Evanescence*, *Lacuna Coil*, *Within Temptation*, *The Cult*, *Sister of Mercy*, entre muitas outras. Geralmente as letras das músicas vão além da melancolia, trazendo temáticas referentes às aflições da contemporaneidade e da fragmentação do sujeito pós-moderno, além de assuntos relacionados à subcultura, segundo Spooner (2006). Ao nos referirmos sobre a presença do gótico no século XX e sua permanência em pleno século XXI, percebemos que ela se dá por meio não somente

---

<sup>24</sup> Like a malevolent virus, Gothic narratives have escaped the confines of literature and spread across disciplinary boundaries to infect all kinds of media, from fashion and advertising to the way contemporary events are constructed in mass culture.

de livros consagrados como *Entrevista com o Vampiro*, de Anne Rice, foco de nosso trabalho, além de suas crônicas vampirescas, mas também com o surgimento de obras reconhecidas. Podemos citar como exemplo desse tipo de literatura consumível: *Diários de Vampiros*, a saga *Crepúsculo* e *Academia dos Vampiros*, entre outros. Nesse sentido, o gótico parece estar sempre relacionado ao modismo, mesmo na contemporaneidade:

O gótico agora, além disso, tem se tornado extremamente comercializável, seja na forma convencional, seja um mercado específico. O Gótico não mais floresce apenas no cinema e na ficção, mas também na moda, no estilo da mobília, nos jogos de computador, na cultura jovem e na publicidade. O gótico sempre teve apelo de massa, mas no atual clima econômico, é um grande negócio. Acima de tudo, o gótico vende. (SPONNER, 2006, p. 23).<sup>25</sup>

Partindo da afirmação acima, podemos dizer que o gótico contemporâneo se apresenta com uma nova roupagem, abrangendo uma gama diferente de leitores e de consumidores do gênero, se estendendo até mesmo ao público infantil, preservando características de sua origem como o obscuro, o sobrenatural, o terror, o medo, a morte, e ao mesmo tempo, a imortalidade, através da figura do vampiro. Vale a pena frisar que tudo isso tem se dado tanto no nível do mito do vampiro tradicional, como com as suas novas formas e novos dilemas, geralmente relacionados aos dos jovens, questões que abordaremos posteriormente.

Segundo Spooner (2006), no final do século XX houve uma preocupação da crítica com as questões relacionadas ao marginal e ao transgressivo e é por isso que o gótico pode agora ser usado ostensivamente como uma ferramenta de subversão contra a elite cultural que sempre impõe o que deve ser importante na literatura. E nesse sentido, o gótico contemporâneo dá continuidade ao gótico tradicional, justamente por ser e ir contra os moldes da literatura que era imposta e que nem sempre podia ser lida pelos indivíduos das camadas sociais inferiores, até pelo fato de as temáticas abordadas não terem afinidade com suas vidas, nem tampouco reverberarem elementos da realidade em que tais indivíduos estavam imersos. Desse modo, o gótico pode ser visto como uma representação, não necessariamente de uma minoria, mas de um público específico, que busca por uma identificação. O gótico, nas palavras de Spooner, vem se tornando aparentemente popular entre os acadêmicos, porque traz em si a emoção do seu público. É um gênero que é defendido por feministas estudiosos da *Queer Theory*,

---

<sup>25</sup> Gothic has now, furthermore, become supremely commercialized, be it mainstream or niche-marketed. Gothic no longer crops up only in film and fiction, but also fashion, furniture, computer games, youth culture, advertising. Gothic has always had mass appeal, but in today's economic climate it is big business. Above all, Gothic sells.

por exemplo. Sendo assim, o gótico dá atenção à mulher, ainda que sexualize sua imagem, e às sexualidades não “heteronormativas”<sup>26</sup>, ressaltando-se, por exemplo, a questão homoafetiva presente em narrativas góticas que possuem vampiros como personagem principal. Um exemplo são os vampiros Lestat e Louis e demais personagens envolvidos na trama. Destacamos um trecho da obra *Entrevista como o vampiro*, de Anne Rice, que usa de sutileza para ilustrar a atração sexual que Louis sente por um jovem mortal, que era usado para saciar a sede de sangue de Armand e de outros vampiros no teatro dos vampiros:

(...) E vi nas trevas aquele garoto mortal me fitando, e senti o aroma quente de sua carne. A mão ágil do vampiro acenou para ele, que se aproximou com olhar corajoso e excitado, chegando-se a mim sob a luz das velas e abraçando meus ombros. “Nunca tinha sentido aquilo, nunca o tinha experimentado, esta entrega de um mortal consciente. Mas antes que pudesse empurrá-lo para o seu próprio bem, vi a mancha azulada em seu pescoço tenro. Ele a oferecia para mim. Agora encostava seu corpo todo no meu, e senti a força rija de seu sexo sob a roupa comprimir minha perna. Deixei escapar um suspiro, mas ele se chegou mais, seus lábios sobre algo que devia lhe parecer tão frio, tão inanimado. E mergulhei o dente em sua pele, meu corpo rígido, aquele sexo rijo se encostando em mim e, apaixonado, o ergui do chão. Onda após onda, seu coração palpitante penetrava em mim, enquanto, flutuando eu me balançava com ele, devorando seu corpo, seu êxtase, seu prazer consciente. (RICE, 1976, p. 212).

O gótico produzido no fim do século XX e XXI está fortemente relacionado a papéis sexuais, de forma que a figura do vampiro tem sido uma das principais fontes para esse tipo de literatura, o que abordaremos ainda neste capítulo.

A respeito da figura de monstros e monstrosidades do gótico contemporâneo, estas aparecem com uma nova configuração, desde vampiros que brilham no escuro, vampiros com estilo moderno, a seres abjetos que trazem em si aspectos do monstro do gótico original, uma vez que, no período vitoriano, a ficção, como afirma Copati (2014), esteve obcecada pela produção de monstrosidades como uma resposta à noção de identidade que estava em desenvolvimento nessa época. No gótico contemporâneo, a figura do monstro perfaz-se de uma maneira um pouco diferente da apresentada no gótico dos séculos XVIII e XIX, como o *Frankenstein*, ou o *Moderno Prometeu* de Mary Shelley. Entretanto, trazem em si subjetividades desviantes, relacionadas ao

---

<sup>26</sup> Numa acepção etimológica da palavra, “hétero” que em Grego quer dizer “diferente” e “norma” que em Latim quer dizer “esquadro”, termos que constituem a formação da palavra heteronormatividade, ou seja, um conjunto de ações, relações e situações praticadas entre pessoas de sexos opostos. Nesse sentido, sexualidades não- heteronormativas, que é um neologismo, são as sexualidades que não se encaixam nos padrões esperados pela sociedade conservadora e preconceituosa. Disponível em [cahis-uerj.blogspot.com/2014/03/semanadelutadasmulheres-feminismo.html](http://cahis-uerj.blogspot.com/2014/03/semanadelutadasmulheres-feminismo.html). Acesso em 05/01/2017.

período pós-moderno, tão relacionado com a dúvida, a incerteza, a solidão e muitas vezes, com o vazio.

Um exemplo clássico para a figura de monstro pode ser dado através das obras do diretor estadunidense de cinema Tim Burton, as quais apresentam uma imagética escura, geradora de ambientes violentos e sombrios, reveladores da estética da literatura gótica e do fantástico. Nesse sentido, as personagens do gótico contemporâneo debatem-se com o espectro da existência humana, representando aspectos vivenciais do sujeito pós-moderno, como podemos verificar em *Edward Scissor's hands* (1990), que possui semelhanças com contos de fadas, em que o personagem meio humano meio máquina é condenado a não envelhecer; e *Corpse Bride* (2005), o qual se passa na Inglaterra vitoriana, precisamente em um bosque assustador, e que tem como enredo a história de amor entre um jovem rapaz em vias de se casar, mas que se apaixona por uma moça que já era falecida; tais filmes trazem personagens que podem ser consideradas como personificações da não aceitação na sociedade. Tim Burton, um famoso diretor de filmes em Hollywood, tem um estilo peculiar em fazer uma abordagem estética do monstro, distanciando-o da figura do feio e do assustador, de modo a torná-lo não só agradável aos olhos, mas também utilizar essa estética para tratar de assuntos delicados envolvendo a baixa autoestima e profunda melancolia de seus personagens e que, por esse e outros motivos, são excluídos da sociedade. Sendo assim, ainda que possuam uma imagem “esquisita”, tais personagens são bem próximos de indivíduos reais

O monstro, tanto na literatura gótica como no cinema contemporâneo é, dessa forma, visto não como uma criatura do mal, mas como uma representação dos males da sociedade atual de uma forma individual e subjetiva, revelando inadequações, seja de personalidade, seja do visual, ou ainda, como aponta Júlio Jeha: “os monstros desempenham, reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais.” (JEHA, 2007, p. 20). Nessa perspectiva, o monstro contemporâneo serve como um contraponto do monstro do gótico em seu surgimento, que era a representação do mal e do abjeto somente. Assim, o monstro na contemporaneidade exerce um papel social de relevância, ainda que muitas narrativas góticas contemporâneas vejam em monstros e monstrosidades a personificação do mal e do demônio, aspecto que abordaremos ao longo desta pesquisa.

De forma simples, de acordo com o pensamento de Spooner (2006), o gótico contemporâneo é um gênero que ultrapassou a si mesmo, para dar conta de assuntos da

realidade dos séculos XX e XXI, constituindo-se um gênero subversivo de outros gêneros que, ainda que retratem a realidade, não dão conta de certas novas subjetividades contemporâneas. Assim, o gótico desponta como um paradoxo ao trazer à tona associações como o mal, a morte e a decadência, o vazio existencial e a busca de respostas. Em vista de tudo isso, muitos críticos literários têm enxergado no gótico um vigoroso potencial subversivo, em que os desejos obscuros e inconscientes das sociedades e dos indivíduos e a busca do prazer são expostos, dissecados e encontram um lócus de representação, em detrimento da exclusão a que estavam sujeitos anteriormente a esses efeitos contemporâneos do gótico.

Retomando a afirmação de Spooner (2006) de que o gótico contemporâneo é um fenômeno que suplanta as fronteiras da literatura, abrangendo outras formas de expressões artísticas, podemos dizer que esse gênero sobrevive nos séculos XX e XXI, justamente por estar relacionado a diferentes reformulações e mídias, fazendo com que pensemos o gótico como uma releitura não só do gótico tradicional, mas um instrumento eficaz para adaptações de obras contemporâneas que envolvem o horror e o terror. Além disso, pensar no gótico contemporâneo, bem como em produções a ele relacionadas, nos remete a deslocamentos e novas interpretações como bem pontuam Copati e Adelaine La Guardia:

Pensar a contemporaneidade em termos de uma poética implica compreendê-la como um conjunto de projeções, deslocamentos, desterritorializações e reorganizações da dinâmica cronológica e estética que marca a produção ficcional pós-moderna. Isso implica, ainda, uma revolução na própria ideia de diacronia, pautada, também, em uma revisão dos valores hierárquicos que constituem artificios do poder para a manutenção de seu *status quo*. (COPATI e LA GUARDIA, 2013, p. 202).

Nesse sentido, o gótico contemporâneo, em especial no que tange às produções literárias, deve ser visto como algo metamórfico, que traz em si elementos do gótico tradicional agregados a elementos da pós-modernidade. E, por não haver mais aspectos fronteiriços que delimitem ou restrinjam o gótico contemporâneo, este deve ser visto como um retrato de novas manifestações artísticas e culturais, pressupondo uma reflexão sobre a narrativa gótica, tendo ainda em mente que, como afirmam Copati e La Guardia (2013), o conceito de pós-modernidade ainda é um conceito inequívoco em construção, no que diz respeito aos campos do saber e da estética, uma vez que o sufixo “pós” pode estar tanto relacionado aos movimentos de vanguarda, bem como a um movimento de ruptura, principalmente se consideramos tanto aspectos artísticos e

críticos, além do movimento cronológico que envolve o gótico desde seu surgimento, ascensão, queda e reaparecimento em meados século XX.

Nossas reflexões apontam para o questionamento da nova configuração que envolve o gótico dos séculos XX e XXI, levando em consideração o fato de que não há um desgaste nas produções góticas tradicionais, mas sim uma releitura desse gênero tendo em vista a propagação realizada pelas diferentes mídias, fazendo que tais produções sejam voltadas não só por um público específico, mas também consumidas pela cultura de massa. Daí a nossa necessidade de reflexão ao definir o gótico contemporâneo, levando em consideração o significado de contemporaneidade, juntamente com aspectos da pós-modernidade, uma vez que consideramos, assim como Copati e La Guardia (2012), o gótico, dentro do contemporâneo, como um gênero autorreferente, autorreflexivo e favorável à desconstrução de enredos considerados tradicionais. Tanto nossas reflexões como possíveis discussões se fazem complexas, pelo fato de o gótico contemporâneo ter em si elementos ambivalentes; ou seja, ainda que ele esteja relacionado, segundo David Punter em seu ensaio, *The Literature of Terror* (1996), ao barbarismo e à saudade do passado, considerando o contexto histórico do escritor, o mesmo gênero também se configura uma narrativa ou mesmo uma manifestação artística moderna, que engendra a reprodução da realidade.

Monteiro (2004) corrobora a afirmação de Punter (1996), mencionando que essa busca pelo passado foi um meio que os autores do século XVIII encontraram para amenizar as rupturas e grandes mudanças que aconteceram durante o período do Iluminismo. Nesse sentido, levando em consideração as mudanças que ocorrem através dos séculos, o gótico se faz presente, sendo recriado e reinterpretado, uma vez que sempre está relacionado a comportamentos e transgressões. Spooner (2006) considera que o gótico não está isento de imitações, sendo que a autora percebe o gótico como uma sequência de *revivals*, levando em consideração que a noção desse termo pode ser vista sob uma perspectiva desconstrucionista, como uma apropriação e reinvenção das formas anteriores, não sendo apenas uma mera repetição de fatos.

Maria Beville (2009) argumenta que o termo gótico tem sido interpretado de forma exagerada, inclusive criativamente. Seguindo essa linha de argumentação, a autora menciona que a cultura popular, bem como seus críticos, parecem ter se aprofundado na noção do gótico de uma forma romantizada, no que tange a aspectos relacionados a estilo ou mesmo estéticos, definidos por características pautadas na emoção e em dispositivos padrões. Beville acredita que o gótico tenha perdido sua



antiga intensidade na cultura contemporânea, argumentando que o público pós-moderno que foi ou é consumidor do gótico popular, tende a apreciar o gótico superficial, que aparece mascarado, com uma capa chamativa, como um verniz, para esconder produções de qualidade questionável.

Nesse sentido, Beville (2009), ao contrário do gótico na perspectiva de *revival* de Catherine Spooner (2006), percebe o gótico como um *survival*, pois, ainda que muitos críticos considerem que o gótico tenha se esgotado, a teórica ressalta que muitas obras sugerem que o gótico ainda possui vigor no pós-modernismo, levando em conta que o pós-modernismo pode ser relacionado com excessos, ansiedade, medo e morte. Enquanto Spooner (2006) e Botting (1996) traçam comentários críticos com relação ao gótico produzido visando a cultura de massa, Beville (2009) propõe em seu texto uma discussão filosófica do que ela chama de pós-modernismo gótico, bem como a literatura emergente que o perpassa:

As convenções aceitas aqui como caracterizadoras do surgimento do gótico pós-moderno como um gênero literário novo e diferente dos demais incluem o seguinte: o borramento das fronteiras existentes entre o real e o ficcional, o que resulta em autoconsciência e uma interação narrativa entre o sobrenatural e a metaficção; uma preocupação com os efeitos sublimes de terror e os aspectos irrepresentáveis de realidade e subjetividade; dispositivos específicos e temáticos do gótico relacionados ao assombro, o *doppelgänger* e uma filosofia dualista do bem e do mal; a atmosfera de mistério e suspense e uma função de contranarrativa. (BEVILLE, 2009, p. 15).<sup>27</sup>

Maria Beville menciona que o pós-modernismo gótico pode ser entendido como um gênero distinto que envolve discursos que funcionam de uma forma subversiva das tendências atuais da sociedade e como a literatura postula tais discursos. Nesse sentido, as metanarrativas, em questão operam para perturbar aspectos da história, religião, cultura e identidade, através de elementos do fantástico. Beville ainda ressalta que o termo ‘pós-modernismo gótico’<sup>28</sup> faz-se necessário justamente para demonstrar a mutação genérica existente na literatura, uma vez que o gótico e o pós-modernismo

---

<sup>27</sup> The conventions accepted here as characterising the emergence of Gothic-postmodernism as a new and distinct literary genre include: the blurring of the borders that exist between the real and the fictional, which results in narrative self-consciousness and an interplay between the supernatural and the metafictional; a concern with the sublime effects of terror and the unrepresentable aspects of reality and subjectivity; specific Gothic thematic devices of haunting, the *doppelgänger*, and a dualistic philosophy of good and evil; an atmosphere of mystery and suspense and a counter-narrative function

<sup>28</sup> Consideramos necessário transcrever o termo entre aspas, como uma forma de manter a reflexão de Beville, bem como a expressão criada por ela para sua forma de ver o gótico.

estão entrelaçados. Sendo assim, observando o pensamento de Spooner (2006) em oposição ao de Beville (2009):

Quando contrastadas, a noção de *survival* se apresenta como a mais adequada para a compreensão da passagem do gótico do século XVIII até os dias atuais, já que se faz mais abrangente ao incluir o caráter reelaborativo defendido por Spooner sem, entretanto, reduzir a atuação do gótico a momentos específicos da história, o que proporciona uma explicação para o modo como o gênero, aos poucos, foi reelaborado no âmbito da literatura e cruzou a fronteira do romance para outras formas de expressão artística e cultural. (COPATI e LA GUARDIA 2012, p. 23).

Diferentemente de Spooner, Maria Beville não vê o gótico como algo a ser consumido, mas percebe uma evolução no gótico, uma vez que ela parte de questionamentos filosóficos, bem como faz referências a críticos do gótico. Para Beville:

[...] a sobrevivência do gótico não é um exemplo da sobrevivência do "mais forte" na literatura, mas da sobrevivência de um topos universalmente necessário de contranarrativa ou liberdade, que mantém um equilíbrio entre as hierarquias dos traços que compõem a literatura moderna. (BEVILLE, 2009, p. 18).<sup>29</sup>

Ainda comparando as visões de Spooner (2006) e de Beville (2009) sobre o gótico, consideramos a percepção de Beville (2009) como sendo a mais relevante, uma vez que o gótico é um sobrevivente, assim como a figura do vampiro em tempos atuais. E tal fato pode ser corroborado, levando-se em consideração que no pós-modernismo o passado é evocado de uma maneira menos saudosa, em relação ao modo que Spooner (2006) concebe o gótico. Entretanto, Linda Hutcheon (1991) nos chama a atenção para o fato de que o pós-modernismo não pode ser visto de maneira universal e nem ser visto como necessariamente um sinônimo para Contemporâneo, uma vez que ele só faz sentido na América do Norte e na Europa. A teórica considera o pós-modernismo como “contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Nesse sentido, tal afirmação vai de encontro ao pensamento de Beville (2009), se consideramos a sobrevivência do gótico, observando contextos históricos, políticos e até sociais. Sendo assim o gótico sobrevive sempre por estar em união com

---

<sup>29</sup> [...] the survival of the Gothic is not an example of the survival of the ‘fittest’ in literature, but of the survival of a universally necessary topos of counter-narrative or release, which maintains a balance within the genus of modern literature.

os leitores, no que tange à satisfação dos mesmos, numa quase simbiose, como podemos perceber no seguinte trecho:

[...] a história do gótico literário realmente provou que esse gênero se tornou um vampiro da literatura, que ganhou seus séculos de vida sugando o sangue de qualquer mudança que acontecia no contexto no qual estava imerso. Sangue fresco, esse é o segredo. Através da adaptação dos seus simbolismos e estratégias, o gótico foi capaz de satisfazer os leitores ao longo do tempo. Adaptação sem deformação: o tipo de representação que o gótico nos oferece é sempre um espelho de nossos conflitos mais familiares. O que quer que habite os cantos mais obscuros de nossas almas será representado nas páginas dos romances góticos, na figura de castelos, dentes afiados, labirintos, criaturas sangrentas, laboratórios esquisitos e tudo mais que assombra nossas certezas. (SANTOS, 2008, p. 12).

Nesse sentido, podemos perceber uma convergência entre o pós-modernismo e o gótico, representada pela volta ao passado. Mas essa volta ao passado não se dá de forma saudosa, mas como uma confrontação de fatos vivenciados pelo indivíduo na pós-modernidade, de modo que podemos perceber tal fato no gótico mostrado nas obras de autores que cada vez mais se inserem no mercado literário, ou no fato de essas mesmas obras serem adaptadas para a televisão e para o cinema. Partindo dessa perspectiva, podemos afirmar que o gótico se mantém vivo porque está relacionado diretamente à vida real, mas sob uma forma de representação da realidade, como afirma Camila de Santos Mello (2008). Assim como o gótico tradicional representava medos e questionamentos da sociedade, seja desde seu surgimento, como no período do Iluminismo, o gótico ainda resiste e sobrevive, lançando mão de sua estratégia original: o horror. Entretanto, esse horror, como o gótico, sofreu as devidas adaptações e reinterpretções para abranger os medos da contemporaneidade, relacionadas às incertezas e às dúvidas. Sendo assim, já não há mais os vilões que aprisionam as mocinhas, tidas como heroínas, tampouco existem vampiros ressurgindo de suas catacumbas fétidas ou espectros amedrontadores em espelhos ou em infinitos corredores de castelos. O horror hoje se manifesta de modo mais brando, nas ruas, nas escolas, em lanchonetes e em todo lugar que sirva de ambientação para a nova roupagem do gótico, aliado à sensualidade de personagens femininas, que servem de impacto emocional para o leitor. O gótico sobrevive por trazer questões relacionadas à religião e à sexualidade, abrindo discussões sobre gênero e inversão de papéis nesse tipo de narrativa.

### **2.3 A escrita gótica feminina: consolidação e amadorismos contemporâneos**

A escrita gótica sempre foi marcada por enredos que envolviam o patriarcado e donzelas em perigo, quase que, invariavelmente, em ambientes marcados pelo medo e assuntos sobrenaturais. Além disso, a escrita gótica sempre foi permeada por uma complexa mistura de elementos como o terror, envolvendo a ameaça de dor física ou morte; o horror, com confrontação direta com forças do mal; somando a isto o elemento “misterioso”, no que se refere a conceber o mundo como algo maior do que a compreensão humana pode intuir e, também, com o fato de que, muitas vezes, este tipo de escrita era supostamente pertencente apenas à esfera masculina, vez que os homens sempre possuíam mais importância na literatura. A escrita feminina, por mais que tenha grande importância e reconhecimento, só se tornou alvo de estudos mais apurados a partir dos anos de 1960, principalmente a que se inseria no gênero gótico. Por mais que houvesse tratados sobre direitos feministas durante o período vitoriano, como o de Mary Wollstonecraft (1792), (*A Vindication of the Rights of Woman*), muitas vezes foram silenciadas e muitas escritas permaneceram escondidas. As narrativas, nesse sentido, sempre partem de um pensamento diferente não só pela questão de gênero, como também no modo de se criar uma narrativa, principalmente no modo de se conceber a heroína da história, indo além do gênero, baseando-se em princípios de criatividade e intencionalidade do autor, independentemente de ser homem ou mulher.

Nossas discussões nesse subcapítulo voltam-se, também, à questão do cânone e do questionamento sobre o que é uma literatura feita para durar ou ser consumida, bem como o questionamento sobre o modo da escrita feminina em tempos pós-modernos, levando em consideração o grande interesse dos críticos e da crítica feminina, além do pensamento de Ellen Moers (1980), uma vez que tal teórica considera que o gótico tradicional pode ser lido como uma elaboração ficcional das discussões sobre o gênero, enfatizada em uma tendência da sexualização do discurso que é percebida, na teoria de Elódia Xavier (2007), no que se refere à figura feminina, bem como ao seu corpo, aspecto este que abordaremos mais precisamente no terceiro capítulo.

Nesse sentido, podemos citar dois exemplos de mulheres, entre outros grandes nomes, que se destacaram no cenário gótico, em seus primeiros tempos, com seu pioneirismo, e também influenciando a escrita feminina a partir de então: Ann Radcliffe e Mary Shelley. Ann Radcliffe foi considerada a fundadora da literatura gótica, legitimando-a, pois, antes dela, as características desse gênero ainda eram meio

confusas. Sua obra mais importante foi *Os Mistérios de Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794), sobre o qual discorreremos anteriormente. Radcliffe escreveu ao todo seis romances, que fizeram grande sucesso entre a classe alta e a crescente classe média (burguesia). Embora seja caracterizada por eventos sobrenaturais, suas obras apresentam explicações racionais relacionadas à defesa dos direitos das mulheres. Ann teve apoio do marido para escrever, principalmente por não terem filhos, e, aparentemente, viviam um casamento feliz e próspero. Entretanto, há poucos documentos sobre a vida pessoal da autora, como uma carta endereçada para sua mãe que foi encontrada em arquivos da Biblioteca Britânica em 2014, que supostamente possui um tom que sugere a relação tensa entre Radcliffe e o marido, sendo este episódio relacionado à relação entre dois personagens do Romance *The Italian* (1797). Há também boatos não comprovados de que a autora era considerada louca, principalmente em raros relatos após sua morte em sete de fevereiro de 1823. Todavia, pelo fato de Ann Radcliffe não possuir um perfil público consolidado, muitas informações podem ser apenas especulações sobre sua vida. Radcliffe teve suas obras marcadas por descrições precisas de lugares sinistros e exóticos; entretanto, talvez ela nunca tenha visto tais lugares. Sua escrita envolta em mistérios influenciou muitos autores como o Marquês de Sade (1740-1814), Edgar Allan Poe (1809-1849) e Sir Walter Scott (1771-1832), além de Jane Austen (1775-1817) e as irmãs Brontë, Charlotte (1836-1855) e Emily (1818-1848).

Em *Os Mistérios de Udolpho*, Ann Radcliffe nos chama a atenção por colocar a sua personagem feminina não como vítima, mas como uma heroína consciente de sua situação. Mesmo passando por momentos tenebrosos, Emily, que era acostumada a uma vida feliz e tranquila, vê-se diante da necessidade de descobrir os mistérios que envolvem seu pai e a marquesa de Villeroi, os quais parecem diretamente relacionados ao castelo, bem como a contornar situações que não pode resolver por conta de não ter ainda idade suficiente e ter de se submeter às ordens da tia. Os detalhes dessa narrativa gótica ficam por conta não só dos eventos sobrenaturais, como também por aspectos que envolvem a propriedade e o corpo. Emily, por apenas um ano abaixo da maioridade, não pode controlar a propriedade herdada de seu pai, bem como não pode ter controle sobre seu corpo e sobre seus sentimentos, uma vez que sua tia impede que ela se case com o homem que ama, alegando que ela deve se casar com alguém que aumente e conserve seus bens. Entretanto, mesmo com tantos contratemplos e eventos obscuros, Emily consegue se casar com Valancourt, seu grande amor, e se estabelecer novamente

em uma vida feliz. Ann Radcliffe, nesse sentido, faz de seu livro uma obra gótica que também demonstra o momento histórico, por ser ambientado no século XVIII, em que poucas vezes a mulher tinha espaço e vez, por meio de uma escrita feminina acerca de uma personagem feminina.

O outro notável exemplo de escrita gótica feminina é o protagonizado pela autora Mary Shelley, reconhecida tanto por seu talento e instrução, como por sua origem: filha do filósofo William Godwin e da escritora Mary Wollstonecraft, Shelley, segundo Ellen Moers (1985), inovou a literatura do terror, mesclando-a com aspectos importantes da ficção científica. O que a torna diferente das demais escritoras góticas é que ela escreveu sua melhor obra, *Frankenstein* (1818), sem a presença de uma personagem de destaque na figura ou de uma heroína ou de uma vítima. Mary Shelley, aos 18 anos, ousadamente produziu uma obra de literatura gótica, fora dos padrões da escrita feminina tradicional, como podemos ver no seguinte trecho:

Frankenstein, de Mary Shelley, em 1818, fez o romance gótico adentrar uma área nova que hoje nós chamamos de ficção científica. Frankenstein conferiu um tipo inusitado de sofisticação ao terror literário daquela época, e o fez sem uma heroína, mesmo sem uma importante vítima do sexo feminino. Paradoxalmente, no entanto, nenhum outro trabalho gótico produzido por uma mulher, talvez nenhuma outra obra literária de qualquer gênero produzida por uma mulher, ofereça melhores resultados da sua própria análise literária à luz do sexo da sua autora. Assim, o que me convence que Frankenstein de fato configura um mito de nascimento, que foi concebido na imaginação da romancista, é o fato da própria Mary Shelley ter sido mãe. (MOERS, 1985, p. 91,92).<sup>30</sup>

É relevante comentar que, segundo Ellen Moers (1985), muito da vida de Mary Shelley é admirável, como o fato de ser filha de pais famosos e por ter tido um relacionamento com um autor também famoso, referências para o seu conhecimento. Entretanto, um fator que realmente pode ter influenciado sua escrita foi a sua experiência de vida, principalmente por ter ficado grávida aos dezesseis anos e de forma consecutiva até a idade de 18 anos e por ter perdido a maioria de seus bebês, além de não ter sido mãe dentro dos padrões da sociedade, uma vez que a autora não era casada com Percy Shelley, o que pode ter causado grandes inseguranças em sua vida.

---

<sup>30</sup> Mary Shelley's *Frankenstein*, in 1818, made the Gothic novel over into what today we call science fiction. Frankenstein brought a new sophistication to literary terror, and it did so without a heroine, without even an important female victim. Paradoxically, however, no other Gothic work by a woman writer, perhaps no literary work of any kind by a woman, better repays examination in the light of the sex of its author. For Frankenstein is a birth myth, and one that was lodged in the novelist's imagination, I am convinced, by the fact that she was herself a mother.

Provavelmente, *Frankenstein*, representa não só a literatura gótica e a escrita feminina, mas também é uma representação da própria vida de Mary Shelley ao ser mãe.

A questão da maternidade na escrita, principalmente no gótico, é de grande importância, uma vez que, durante o século XVIII, grande parte das escritoras era formada por virgens, solteiras ou, a exemplo de Ann Radcliffe, de mulheres que não possuíam filhos. Shelley desponta como única escritora na literatura daquele tempo em conduzir a maternidade junto às suas obras, pois, durante o período vitoriano o ato de escrever, considerando o contexto de estar grávida ou ser mãe e trabalhar, era considerado um tabu. Shelley é precursora tanto dessa atividade, tendo em vista que sua maior obra não possui mulheres em posição de vítima ou de heroína, sendo *Frankenstein* uma obra totalmente relatada a partir do pensamento masculino de suas personagens. O livro de Mary Shelley pode ser considerado de grande expressão feminina por trazer não os fatos que antecedem o nascimento ou o nascimento em si, mas sim o trauma após o nascimento, que envolve sentimentos como ansiedade culpa entre outros, como bem pontua Moers (1985):

Medo, a culpa, depressão e ansiedade são reações comuns da mãe quando do nascimento de um bebê; enfim, sentimentos plenamente pertencentes à gama de emoções da nova experiência materna. Contudo, muito mais profundamente enraizadas na nossa mitologia cultural, e, certamente, em nossa literatura, estão as reações maternas felizes: o êxtase, a sensação de realização e a pressa amorosa de alimentar, que invadem a nova mãe quando ela segura seu bebê nos braços pela primeira vez. (MOERS, 1985, p. 93).<sup>31</sup>

Enquanto para teóricas como Moers (1985) a suposição de que os sucessivos nascimentos dos bebês de Mary Shelley, independentemente de terem ou não sobrevivido, tiveram um grau considerável de influência direta na concepção de *Frankenstein*, ainda que Shelley também realizasse estudos referentes a descobertas científicas, eletricidade e outros assuntos para embasar sua obra, a falta da maternidade para Ann Radcliffe serviu como um modo de ter mais tempo em suas produções e também podemos dizer que a ausência de nascimentos em sua vida pode ter exercido influência em seus escritos. Shelley, ao contrário de Ann Radcliffe e de outras escritoras vitorianas geralmente mais velhas e casadas com homens ricos, não possuía suporte financeiro suficiente, além de ter de lidar tanto com os bebês nascidos como os perdidos durante sua vida de escritora.

---

<sup>31</sup> Fear and guilt, depression and anxiety are commonplace reactions to the birth of a baby, and well within the normal range of experience. But more deeply rooted in our cultural mythology, and certainly in our literature, are the happy maternal reactions: the ecstasy, the sense of fulfillment, and the rush of nourishing love which sweep over the new mother when she first holds her baby in her arms.[...]

Outro aspecto que merece ser comentado é que a maternidade, ou a falta dela, comporta-se como um elemento que possivelmente direciona a escrita feminina. Tomemos novamente como exemplo Mary Shelley e o fato de ela ter perdido a mãe dez anos após seu nascimento. O sentimento de abandono ou de ausência da figura materna pode ser considerado dentro da obra *Frankenstein*, uma vez que a personagem após ter recebido a vida, é entregue à própria sorte, fazendo com que a mesma não conheça afeto ou segurança. O mesmo caso é defendido por Katherine Ramsland (1996), ao comentar sobre Anne Rice como mãe ao imortalizar Michele, falecida aos cinco anos, na figura de Cláudia, ainda que de forma inconsciente, em *Entrevista com o Vampiro* (1976). Ramsland argumenta que a vampira Cláudia foi fisicamente inspirada na filha de Rice, o que podemos conceber como uma manifestação da dor da perda precoce.

Anne Rice traz, em sua escrita, traços fortes do gótico tradicional, em especial tanto pelo modo como escreve seus enredos quanto pela caracterização de seus vampiros. Ainda que suas obras pertençam ao fim dos anos de 1970, que foram marcados por movimentos feministas, a escrita de Anne Rice é permeada por aspectos do gótico tradicional, o que a faz ser considerada a mais importante e popular autora de ficção de horror. Segundo, Gary Hoppenstand e Ray B. Browne, estudos de seus escritos identificaram numerosas alusões às obras tradicionais do gótico, como, por exemplo, *The Castle of Otranto* (1764) e *The Mysteres of Udolph* (1794), bem como ao *Drácula* (1897). Entretanto, sua obra não pode de forma alguma ser tida apenas como imitação simples dos mestres do gótico, uma vez que, *Entrevista com o vampiro* (1976), vai além das fórmulas convencionais do gótico, explorando problemas sociais contemporâneos. O grande questionamento é: o que há na ficção gótica de Anne Rice que a faz tão popular?

Para responder a essa pergunta, ainda de acordo com o pensamento de Hoppenstand e Browne, isso se deve ao fato de Rice inserir aspectos relacionados a fatores sociais e violência, especialmente envolvendo a mulher e a criança. Desde a publicação de *O Iluminado* (*The Shine*) de Stephen King (1997), *O Exorcista* (*The Exorcist*) de William Peter Blatty (1971) e *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*) de Ira Levin (1967), que possuem em seus enredos, respectivamente, um pai possuído pelo maligno, uma criança possuída pelo diabo, outra filha do diabo, *best-sellers* contemporâneos de ficção de horror vêm incorporando assuntos sobre abuso de crianças e violência conjugal. No caso de Anne Rice, particularmente na obra *Entrevista com o Vampiro* (1976), a autora explora a temática da violência contra a criança sob a



perspectiva do gótico. Na obra em questão, Cláudia, uma personagem de apenas cinco anos, é transformada em vampiro e a violência se faz presente tanto por causa do ritual de vampirização em si, que envolve a mordida do vampiro e a consequente morte física, como o fato de que essas ações violentas são determinantes da paralisação do processo de crescimento físico de Cláudia. Ou seja, após de ter sido transformada em vampira, Cláudia ficou fadada a continuar seu amadurecimento psicológico de criança a mulher adulta aprisionada para sempre em um corpo de criança, tornando-se, então, uma criatura dependente de seus vampiros criadores Lestat e Louis, que serão de certa forma a sua família. Vale ainda ressaltar que Rice, além de contar com os aspectos já mencionados, possui uma maneira sofisticada de falar sobre a vida, sobre problemas e, especialmente sobre acontecimentos sociais e questões sobre o bem e o mal, como podemos perceber no trecho abaixo:

Se a ficção de Rice revela-nos histórias sobre nossas próprias vidas na roupagem de sofisticada alusão, simbolismo e metáfora, também, em seguida, sugere uma função social maior, um plano mais fundamental. Obviamente, a ficção de horror popular deveria estar mais preocupada com o entretenimento, que é o seu propósito. No entanto, muitos autores contemporâneos que estão trabalhando com o gênero do horror - como Anne Rice - percebem em suas estruturas narrativas um meio para desenvolver uma mitologia cultural maior e mais interessante, fazendo-as ir além da previsibilidade a que estariam irremediavelmente fadadas. (HOPPENSTAND e BROWNE, 1996, p. 5).<sup>32</sup>

Como mencionamos anteriormente, alguns fatores podem influenciar a escrita gótica feminina, não só no que tange a questões relacionadas à maternidade, mas outros aspectos muitas vezes silenciados pela sociedade. Nesse sentido, a escrita de Anne Rice pode ser encarada como uma expressão profunda e íntima de si mesma, muitas vezes relacionada a estados catárticos vivenciados pela autora e a uma forma peculiar da mesma de examinar a vida. A autora teve sua vida marcada por acontecimentos trágicos que marcaram sua vida, como a perda da mãe, que tinha problemas sérios alcoolismo, ainda na adolescência, e a perda de sua filha aos cinco anos de idade, de modo que podemos de alguma forma perceber como esses infortúnios deixam a marca da sua presença em muitas características dos seus enredos e das suas personagens. Há, por exemplo, referências registradas de que a pequena vampira Cláudia em *Entrevista com*

---

<sup>32</sup> If Rice's fiction reveals to us stories about our own lives clothed in a sophisticated allusion, symbolism, and metaphor, it also then suggests a larger social function, a more fundamental plan. Obviously, popular horror fiction should be most concerned with entertainment; that is its purpose. But a handful of contemporary authors working in the horror genre – like Anne Rice – perceive in its otherwise predictable narrative structures a means by which a larger, more interesting cultural mythology can be developed [...].

*o vampiro* (1976) tenha sido inspirada na filha da autora, falecida precocemente na infância em decorrência de câncer. A própria autora revelou que quando escreve é como se parte de seus períodos mais obscuros estivessem presentes:

Eu conheço meus períodos de escuridão, e, como escritora, eu aprendi a conviver com eles, impedindo que me prejudicassem demais. Uma vez vista, a escuridão nunca vai embora. O que acontece é que você aprende a ver a luz na escuridão. Na verdade, uma vez que você já esteve mergulhada na escuridão, a luz se torna mais brilhante para você. Escrever é minha maneira de trabalhar. É o que a dança é para um dançarino. (RICE, Anne, *apud* GINSBERG, 1994, p. 5<sup>33</sup>).<sup>34</sup>

A narrativa gótica tradicional sempre teve como intenção chocar o público ao atacar convenções sociais estabelecidas. Sendo assim, Anne Rice usa, segundo Hoppenstand e Browne (1996), não só de suas vivências, mas, também, da sexualidade para desafiar os valores da classe média, como no romance *Castelo de Otranto* (*Castle of Otranto*) de Walpole (1764). Na narrativa de Anne Rice, não há castelos, mocinhas em perigo ou circunstâncias sobrenaturais, de forma que os elementos pertencentes ao gótico tradicional são transformados, resultando em ambientes que se modificam conforme o tempo em que se passa a narrativa ou no tempo marcado por épocas, como é o caso dos vampiros, que são considerados seres atemporais<sup>35</sup>, evoluindo de acordo com o período vigente, além de trazerem suas crises existenciais e, em alguns casos, a sua própria não aceitação, dilemas muito comuns dos indivíduos pós-modernos, como menciona Stuart Hall (2011). A par de já sabermos que a escrita de Rice é recheada de fortes conotações biográficas, em *Entrevista com o Vampiro* (1976), podemos citar que os dilemas enfrentados pelas personagens revelam aspectos da vida real da escritora, que é, conforme já aludido, marcada por perdas, como a morte da mãe, o pai pouco afetuoso que viria a se casar menos de dois anos depois da morte da esposa, a mudança para o Texas, aos 17 anos, e o constante sentimento de solidão. Entretanto, a maior

---

<sup>33</sup> Trata-se de um trecho de uma entrevista de Anne Rice concedida à Merle Ginsberg, para o programa TV Guide em 22 de outubro de 1994.

<sup>34</sup> I know my dark periods, and, as a writer, I've learned to ride them out. Darkness never really goes away once you've seen it. You learn to see the light in the darkness. In fact, once you've seen the darkness, the light is brighter. Writing is my way of working. It's what dancing is to a dancer.

<sup>35</sup> É necessário fazer uma breve explicação sobre o termo utilizado: o vampiro é considerado atemporal já no momento de sua criação. Na literatura, em especial nas obras de Anne Rice, o vampiro é dotado de conhecimentos e da capacidade de se adaptar a cada período de sua existência, que podem durar séculos, segundo Martha e Argel (2008).

perda foi, sem dúvida, a de sua filha Michele poucas semanas antes de completar seis anos de idade, vítima de leucemia.

Segundo Ángeles Goyanes<sup>36</sup>, Anne Rice tem a imagem de sua filha falecida, personificada na personagem Cláudia, o que também nos reporta ao pensamento da imortalidade e ao fascínio de Rice pelos vampiros. Entretanto, podemos observar que há aí igualmente uma conotação religiosa, no que se refere ao questionamento da existência e da possibilidade (ou não) da vida após a morte e ao seu modo de escrever, Anne Rice menciona “Os escritores escrevem sobre o que lhes obceca. Perdi a minha mãe quando tinha quatorze anos. Minha filha morreu aos seis anos. Perdi minha fé católica. Quando escrevo, a escuridão está sempre ali. Dirijo-me para onde está a dor” (RICE, 2008).

Fazendo uma breve comparação de Rice com Shelley podemos perceber não só a influência de acontecimentos reais na escrita das duas autoras, bem como a preocupação de entender e discutir os problemas relacionados às suas épocas. De um lado, Shelley, além das preocupações científicas e das descobertas do período do Iluminismo, traz à tona problemas relacionados com o aspecto humano de aceitação e abandono personificados no “monstro” criado em um laboratório e, nesse sentido, também é questionado a vaidade e a inconsequência do médico Victor Frankenstein, que é voltado apenas para a matéria e desprovido de sentimentos, uma vez que após criar uma vida a partir de partes de cadáveres, abandona a criatura que resulta desse experimento à sua própria sorte (OLIVEIRA, 2004). Enfim, é exatamente por se ter situado fora do escopo dos sentimentos e da compaixão que o cientista/médico Frankenstein não consegue compreender que se tornara “pai” da criatura por ele criada. Da mesma forma, Frankenstein passa a ser o pivô de todas as tragédias que se desenrolarão, por não conseguir reconhecer que por trás da aparência de horror e abominação da criatura resultante da sua experiência, seu “filho”, escamoteia-se o sucesso da sua empreitada científica, consubstanciado em um ser forte, resistente, de extrema inteligência e potencialmente “bom”, apesar da feiura (OLIVEIRA, 2004). Entretanto, em virtude de o “pai” ter rejeitado o “seu filho” e o abandonado à sua própria sorte, o mundo de ideias homogêntes e não aceitador das diferenças (como de certa forma era o mundo Iluminista) levou a criatura a se transformar em um monstro, por fazê-lo replicar todo o ódio e a violência que lhe foram dados (OLIVEIRA, 2004).

---

<sup>36</sup> Disponível em <http://www.spectrumgothic.com.br/>. Acesso em 05/08/15.

Por outro lado, temos Anne Rice, cuja produção é simultânea à segunda onda do movimento feminista, que revela em sua escrita não só suas vivências, mas também problemas relacionados às grandes mudanças da década de 1970, à sexualidade, ao sexismo e aos impositivos do patriarcalismo e a outros conceitos e situações abusivas e discriminatórias, principalmente para as mulheres, que precisavam ser postos em xeque. Isso porque Rice traz à baila tais tipos de problemas em suas personagens vampíricas, que geralmente revelam suas paixões, sentimentos, defeitos e qualidades de seres humanos, mas que também revelam com sutileza assuntos como a homossexualidade, o ateísmo, a vaidade e as relações entre o bem e o mal. A autora também deixa nuances sobre a sua crença em Deus, revelando um lado pessoal de quando perdeu a fé católica por conta dos infortúnios pessoais e familiares a que já nos referimos. Anne Rice destaca-se por sua literatura voltada ao fantástico e por conferir a suas obras características do gótico tradicional, ainda que seja uma autora contemporânea.

Contudo, a escrita feminina vem se distanciando de elementos mais elaborados no que tange ao gótico, na contramão do que Anne Rice tem feito, assim como de outras discussões relevantes, abordando assuntos mais corriqueiros geralmente relacionados a questões sobre mundo jovem, no que se refere a disputas de sentimentos, como no caso da saga *Crepúsculo*. Muitas são as produções envolvendo a figura do vampiro, sem que haja uma reflexão sobre o mito e aspectos emblemáticos que o envolvem, fazendo dele apenas um ícone *pop*. As produções literárias góticas contemporâneas são feitas sem muito critério e, na maioria das vezes, também são de qualidade questionável. Nessa perspectiva, já não há, como foi mencionado anteriormente, uma preocupação dos escritores em relação a uma escrita que possa se tornar uma referência ou mesmo se tornar parte do cânone:

Os novos escritores não estão nem um pouco interessados em ingressar futuramente no cânone; interessa-lhes ter seus livros rapidamente publicados, traduzidos em línguas hegemônicas, adaptados para o cinema e a televisão; para conseguir esses objetivos, não é necessário “um longo assentimento”, basta figurar na lista dos mais vendidos. A difusão dos livros passa, atualmente, menos pelos críticos e professores universitários do que pelos agentes, e pelas várias formas de publicidade. [...]. (PERRONE-MOISÉS, 2002, p. 176).

É notável o número de escritoras na contemporaneidade, em especial na literatura gótica. Entretanto, a maioria dessas autoras cria suas personagens, vampiros ou não, de uma forma inusitada, a partir de pastiches ou paródias, ou mesmo de sonhos

ou simples imitação de obras já reconhecidas. Há vários exemplos desse tipo de escritoras que visam apenas a vendagem de suas obras, observando-se nesse caso, o pensamento de Catherine Spooner, com relação ao que é produzido no gótico contemporâneo visando apenas o consumo imediato. Na onda das atuais produções vampirescas, podemos citar Stephenie Meyer, que conseguiu tão alto grau de reconhecimento e aceitação que a sua saga já recebeu versões cinematográficas. Meyer é, sem dúvida, uma das autoras mais importantes de seu tempo, não só por recriar o mito do vampiro, mas por inserir nele uma protagonista, Isabella Swan, que, em primeiro momento, mostra-se introspectiva e com problemas de autoestima, para aos poucos ir assumindo a sua importância na saga. É relevante comentar que Meyer, ao mostrar sua “heroína” aparentemente sem graça, faz com que grande parte dos leitores enxergue Bella como uma garota corajosa que ousa lutar pelo seu amor por Edward Cullen, que, curiosa e inusitadamente, é mostrado como um vampiro vegetariano e comedido, por muitas vezes censurar as investidas sexuais de sua amada. Apesar de extremamente bonito, este vampiro na versão filmica, não lembra em nada os vampiros sedutores criados por Anne Rice ou por outros vampiros recriados para as telas de cinema, dotados de beleza, sedução e também de violência, ainda que velada. Curiosamente observamos uma inversão nos papéis masculino e feminino na escrita de Meyer, uma vez que não só nas escritas femininas do gótico tradicional, mas também nas contemporâneas, o vampiro é visto como alguém sedutor, com forte apelo sexual. Contudo Meyer subverte essa lógica ao caracterizar Bella como quase uma *femme fatale* e Edward Cullen como um vampiro que tenta de todas as formas refrear seus instintos sexuais e de sua namorada:

Edward é sempre quem impõe os limites no relacionamento, resistindo às ferozes investidas sexuais de Bella. É a distorção da ordem clássica dos romances góticos, tal como vimos em *Drácula*, em que a jovem virginal tem sua pureza corrompida pela figura sexualizada do vampiro. Meyer coloca Edward no papel de virgem casto e Bella como a figura que tenta pervertê-lo. E que ironia é encontrarmos um vampiro recatado! Essa inversão de papéis é a domesticação extrema do mito vampírico. (MELLO, 2013, p. 38)

Além de recriar o mito do vampiro, distanciando-o de suas origens, até mais que Anne Rice com seus vampiros humanizados, Stephenie Meyer subverte a figura feminina, que sempre foi tradicionalmente representada na literatura como um ser sempre envolvido por uma aura de fragilidade e submetido à dominação masculina. Nesse sentido, a “heroína” destaca-se por ter sua presença e personalidade consolidadas

a cada livro da saga. Em contrapartida, faz do vampiro Edward, que seria a peça fundamental, apenas um coadjuvante ao lado da protagonista que vai conduzindo a trama até realizar o desejo dela de, não só de se tornar uma vampira, mas também de gerar um filho, fruto da união improvável entre uma mortal e um morto-vivo. Talvez a autora, por ter a inspiração de sua saga através de um sonho em que um vampiro se apaixonava por uma garota mortal, tenha ido mais além de suas visões oníricas, revelando traços pessoais de sua criação e de suas crenças. Assim, por ter uma sexualidade e personalidade marcantes, talvez Bella possa representar o ideal de liberdade da autora, uma forma de escrever sobre coisas que são restritas em sua religião, embora tenha colocado a personagem próxima a uma personalidade monstruosa, levando em consideração que a mulher na literatura sempre foi associada ao mal, sendo essa uma construção patriarcal.

Nesse sentido, não é apenas a maternidade ou sua ausência, ainda que sejam de grande importância, que definem a escrita gótica feminina. Como temos aqui demonstrado, há outros aspectos que envolvem o modo de cada escrita, mas também a intenção de cada autora, considerando a contemporaneidade, bem como o fenômeno da literatura visando consumo imediato. O que observamos hoje é uma nova concepção, novas configurações, tendo em vista a globalização. É um novo tempo, ou seja, o que se faz presente é a pós-modernidade e o modo com que e para quem a literatura é feita. Nesse contexto, há a preocupação de se diminuir as fronteiras e de cada vez mais abranger o máximo de leitores, não importando mais nem ser uma alta literatura e nem ter um público selecionado. Nesse sentido, o que importa é o *mass media*<sup>37</sup>, tudo o que é produzido deve ser consumido pelo maior número de leitores possível, no que tange a best-sellers com temática vampiresca:

A cultura de massa, sobre a qual os artistas modernos depositavam esperanças de renovação de formas e técnicas, de democratização, ampliação de educação do público, tornou-se industrial em escala planetária e, como tal, fornecedora de produtos padronizados segundo uma demanda de baixa qualidade estética, que ela mesma cria e satisfaz. [...] (PERRONE-MOISÉS, 2002, p. 203).

Grande parte do que vem sendo escrito, transforma-se em um fenômeno de venda e também em versões seriados e filmes. As mídias funcionam como grandes

---

<sup>37</sup> *Mass Media* (mídia de massa) é uma coleção diversificada de tecnologias de mídia que atingem uma grande audiência através da comunicação de massa, através do rádio, televisão e *internet*. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mass%20media>. Acesso em 20/10/16

divulgadoras dos livros escritos por autoras instantâneas que, muitas vezes, tinham apenas o contato com a escrita em ambiente acadêmico, ou que nunca tenham tido a experiência da escrita profissional. É grande o número de autoras que se inserem e se destacam nesse quadro, como Claudia Gray (*Série Noite Eterna*), L. J. Smith (*Diários do Vampiro*). Richelle Mead (*Academia de Vampiros*) e Ellen Schreiber (*Vampire Kisses*).

A escrita feminina do gênero gótico diferencia-se da escrita masculina, principalmente pelo fato do elemento maternidade, que é relacionado apenas às mulheres, sempre observando os elementos tradicionais que fazem parte desse gênero. Já na contemporaneidade, o que percebemos é a desconstrução desse gênero e da literatura a que ele pertence. O que sabemos é que cada escritora desse período faz da escrita gótica uma representação não só do momento literário, mas de reais condições que envolvem o elemento feminino. Surge, nessa linha de escrita e em breves espaços de tempo, um número considerável de escritoras e de sagas que, por sua vez, são voltadas para o público adolescente e jovem, geralmente os grandes consumidores desse tipo de literatura.

Dessa forma a escrita gótica é renovada, em especial a feminina. Nesse sentido, há não só uma recriação ou reformulação do gótico, mas também da forma com que as autoras escrevem, assim como também ocorre a reformulação da figura feminina na literatura contemporânea ou pós-moderna, acabam por buscar não só consumo imediato, mas muito provavelmente a busca da identificação de inúmeros jovens desse período, com a produção gótica oferecida, a partir de histórias que narram não só seus questionamentos, mas o seu estilo, no que se refere a roupas e comportamento. A figura feminina é recriada, conservando-se nela poucos elementos do gótico tradicional, livrando-se do domínio patriarcal, constituindo-se em uma heroína com agência. Sendo assim, ainda que envolta em certas fragilidades, a mulher já não é tolhida de sua liberdade e nem de sua força para lutar seja pelo seu amor, seja pela liberdade que lhe é de direito. No terceiro capítulo, discorreremos de modo mais aprofundado sobre o aspecto de agência através da personagem Cláudia, de *Entrevista com o Vampiro*.

## 2.4 Sobre o gótico e os vampiros

Quanto à inserção dos vampiros e sua popularidade no gótico e as simbologias atreladas a eles, podemos rememorar que a aparição dos vampiros nas narrativas desse gênero pode estar relacionada, segundo Melton (1995) na sua obra *O Livro dos Vampiros*, ao conto escrito por Lord Byron em 1816, concebido no famoso encontro que envolveu Byron, Polidori, Percy e Mary Shelley, e que, posteriormente iria se transformar, pelas mãos de John Polidori, no conto *O Vampiro* (*The Vampyre*, 1819). Antes disso, geralmente a figura do vampiro era mostrada em lendas baseadas em relatos folclóricos de vampiros que se alimentavam do sangue dos vivos. Entretanto, segundo Claude Leocouteux (1999), os vampiros reaparecem no século XVIII, pois, ainda que a religião não tenha sido deixada de lado, as inquietações sobre a vida e a morte, bem como a existência de superstições, eram o que povoava o imaginário dos homens da época, que careciam de explicações, ao mesmo tempo em que as inquietações causadas pelo Iluminismo também precisavam de respostas. Desse modo, os vampiros, em suas primeiras aparições, não eram os seres sedutores e belos que conhecemos na atualidade:

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

Até o século XIX, o vampiro era representado por três estereótipos: o vampiro folclórico, a mulher fatal e o nobre. Com o passar do tempo, o vampiro passa de criatura repugnante para se constituir em mais que um ícone *pop*, mas um personagem na qual se refletem as perversões, os questionamentos e identidades do sujeito pós-moderno. Nesse sentido, o vampiro moderno aparece como uma metáfora, uma tentativa de explicação para os acontecimentos dessa época e sua aparição não é feita de forma aleatória, como podemos perceber no seguinte trecho:

[...] Os criadores do mito moderno não partiram do nada. Toda a sua arte consistiu em reunir informações preexistentes e em torná-las numa narrativa fantástica. Foi menos simples do que poderíamos crer, porque era preciso apresentar respostas lógicas, que respondessem pelo menos à lógica do mito, suscetíveis de obter adesão ou de lançar confusão entre os racionalistas mais convictos. Era preciso criar o horror que, segundo J. Kristeva é “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras, o meio termo ambíguo, o misto.” (LECOUTEUX, 1999, p. 33).<sup>38</sup>

<sup>38</sup> KRISTEVA, J. *Pavouirs de l'horreur*. Paris, 1980, p. 12. Citação do autor.



Com relação à referência feita anteriormente ao conto rascunhado de Lord Byron, este mais tarde seria transformado por Polidori, que era médico e amigo de Byron, no primeiro conto moderno sobre vampiros, considerado como inovador e constituindo-se em um passo além para o gótico. Naturalmente, há que se observar aqui que o termo “moderno” não tem nada a ver com modernidade, modernismo, nem tampouco com contemporaneidade. Na verdade, o termo “moderno” aplicado aos vampiros, como quer dizer Lecouteux (1999), diz respeito às novas concepções que reformaram as ideias antigas e meramente folclóricas que se tinha sobre os vampiros até o início do século XIX. Em vista disso, os/as escritores/as góticos/as do século XIX de alguma sorte procederam a uma desconstrução da figura e dos traços característicos do vampiro, construindo novos parâmetros que incorporavam tanto o conhecimento científico herdado do século XVIII quanto às ansiedades e superstições do homem oitocentista. Assim o vampiro tornou-se um tema padronizado e estereotipado no romantismo gótico, em especial na França, dando novo fôlego a esse tipo de romance que se encontrava em declínio e somente começou a atingir maior importância com a criação do conde Drácula, principalmente na forma em que foi retratado por Bram Stoker, que trouxe o gótico para a realidade do século XIX, misturando elementos científicos e religiosos à tradição, justamente por inserir em sua narrativa objetos pertencentes ao cotidiano oitocentista, relacionando-os ao mito tradicional do vampiro ao mesmo tempo em que faz do conde Drácula um mito “moderno”.

Conforme já foi pontuado anteriormente, podemos afirmar que os vampiros são vistos como metáforas dos desejos e medos envolvendo questões sexuais, à sexualidade exacerbada em especial e também prisms relacionadas ao gênero. Outro aspecto importante a ser mencionado é que, embora os vampiros estejam relacionados à sedução e, muitas vezes, à beleza, também apresentam comportamentos a serem evitados. Na contemporaneidade, os vampiros e também os fantasmas têm sua figura ligada a sentimentos inexplicáveis à razão humana e, por esse motivo, aparecem cada vez mais na literatura como uma forma de representação do indivíduo contemporâneo com seus conflitos e ansiedades, conforme também aponta Lecouteux (1999). Um bom exemplo disso são os vampiros humanizados de Anne Rice, particularmente na obra *Entrevista com o vampiro*, em que os dois vampiros principais, Lestat e Louis, podem ser considerados representações dos medos e demais sentimentos que permeiam os indivíduos, sendo também vampiros que com os quais o público leitor se identifica,

justamente por trazerem a temática de estilos alternativos de vida que vão à contramão da normatividade social, bem como por possuírem uma sexualidade um tanto obsessiva. Portanto, o vampiro contemporâneo deixa de ser associado a doenças e pestes inexplicáveis para se tornar a personificação de medos reais, de sentimentos e de questionamentos internos e transgressões, de modo que a simbologia e a importância dos vampiros variam de acordo com o contexto social e histórico em que estão inseridos. Assim como o gótico, o vampiro sobrevive e é constantemente recriado nas narrativas, ainda que outras criaturas monstruosas sejam criadas, como podemos perceber no seguinte trecho:

Os vampiros parecem predominar sobre os demais monstros na narrativa gótica devido à sua capacidade de geração de significados múltiplos; afinal, eles constituem a própria “tecnologia narrativa” e o *Dracula*, de Bram Stoker, enquanto reprodução de textos telegrafados, ditados no fonógrafo, escritos à máquina de escrever ou taquígrafados, tenta representar isso bem de perto. [...] (MAGALHÃES, 2003, p. 35).

Nesse sentido, o vampiro, na narrativa gótica contemporânea, é uma representação social e política e sua monstruosidade está relacionada ao fato de como se constrói a humanidade e um possível guia para defini-la, como mencionam Joan Gordon e Veronica Hollinger (1997). Tal afirmação, além de aceitável é bem emblemática, levando em consideração que as histórias de vampiros nesse tipo de narrativa propiciam um questionamento sobre gênero e dicotomia sexual por meio de interrogações que envolvem a fronteira normal/sobrenatural, humano/inumano, normal/anormal entre outros. Desse modo, no fim do século XX, segundo Fernanda Carvalho (2009), o vampiro é usado como uma metáfora para as incertezas das pessoas, tendo em mente não só questões relacionadas à humanidade, mas também à sexualidade, de modo que a liberdade ensejada diante de constrangimentos sociais, no que tange a normas a serem seguidas, torne-se também uma metáfora para a liberdade sexual. O vampiro passa a ser associado a papéis sociais e sexuais, como pode ser demonstrado tanto pelos vampiros humanizados de Anne Rice, quanto pelos vampiros criados por novos escritores e escritoras contemporâneas.

Considerando que os vampiros são seres atemporais que foram reinventados e recriados, após a consolidação da criação do mito moderno de Stoker, os sugadores de sangue passaram a ser assunto constante na literatura contemporânea, mas não propriamente em histórias de horror ou terror, ainda que elementos sobrenaturais servissem intensamente de pano de fundo para as narrativas produzidas em uma

quantidade notável por uma série de autores e autoras, conhecidos e já consagrados e, por aqueles que possuem a imagem ainda esmaecida no que poderíamos chamar de “literatura de consumo”. Na literatura vampiresca, o castelo, as ruínas e os cemitérios são substituídos por escolas e casas luxuosas. Os vampiros aristocráticos perdem a vez para jovens vampiros que mais se parecem com *sex symbols* e, ao contrário dos vampiros de Stoker e Anne Rice, eles podem sair tranquilamente durante o dia. O vampiro já não se desfaz em cinzas por causa dos raios do sol, mas, em alguns casos, brilham como purpurina. E ainda que os vampiros de Rice tenham características próprias do vampiro tradicional, eles, ao mesmo tempo, representam a contemporaneidade, no que se refere aos seus questionamentos mais íntimos sobre a existência e seus conflitos, bem como a discussões envolvendo questões de gênero, androginia e práticas de poder. O vampiro desvencilha-se definitivamente de doenças e pestes, reveste-se de uma nova aura, tornando-se um ícone *pop*.

Algumas vezes, o vampiro chega até a fazer a linha do mocinho; em outras, traz uma tênue lembrança da violência e maldade características do vampiro literário tradicional. O vampiro contemporâneo usa roupas da moda, sente-se confortável em meio a mortais que, mesmo desconfiando de sua pele pálida, aceitam com naturalidade a presença desses seres das trevas. O enredo muda, o ambiente muda, mas o vampiro continua vivo no imaginário das pessoas e povoando uma série de livros, sagas, filmes e séries televisivas na atualidade.

Um fato recorrente nas narrativas contemporâneas de vampiros é que todos são jovens. Com isso, percebe-se que há mais que uma simples preocupação de retratar as ansiedades do indivíduo pós-moderno, mas igualmente uma busca de identificação dos jovens leitores com esse tipo de personagem, uma vez que os vampiros contemporâneos frequentam tanto escolas como lugares comuns de encontro de adolescentes e jovens adultos. Os vampiros inserem-se no gótico por estarem associados à subcultura e ao estilo de jovens e adolescentes e, também, por ainda representarem transgressões comuns a esse público leitor; em outras palavras, o vampiro torna-se um produto diferenciado e concebido na medida para ser consumido por incontáveis fãs do gênero gótico e do mito.

O vampiro se destaca em várias mídias e manifestações culturais e, nessa perspectiva, o cenário musical está repleto de bandas que fazem referência à criatura das trevas e ao universo gótico. Ainda que as bandas e seus vocalistas não tenham sempre a *performance* voltada para a imagem do vampiro, grande parte ou se inspira em figurinos

vampíricos ou possui vestimentas inspiradas em roupas do período vitoriano. Além disso, são notórias as composições que possuem como tema o vampiro. A banda de *heavy metal Iced Earth* possui grande relevância no que se refere ao mito do vampiro. *Horror Show* (2001) é um álbum conceitual com músicas baseadas nos contos clássicos de horror, como *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), *Dr Jeckyll and Mr Hide* (Robert Louis Stevenson, 1886), e *Phanton of the Opera* (Gaston Leroux, 1909) e *Dracula* (Bram Stoker 1897). Destacamos aqui a canção *Dracula*, que faz uma referência clara à obra de Bram Stoker,

Você acredita em amor?/ Você acredita em destino?/ Amor de verdade vem,/ Só uma vez em milhares de vidas.../ Eu também amei.../ Eles a tiraram de mim/ Eu rezei pela a alma dela.../ Eu rezei pela paz dela./ Quando fecho meus olhos./ Eu vejo o rosto dela, e isso me conforta./ Quando fecho meus olhos./ Memórias me cortam como uma faca./ O sangue é a vida, e a Cristo eu desafio./ Meu inimigo jurado... O nascimento de uma nova crença./ Essa é a minha recompensa por servir à guerra de Deus?/ Eu derramei sangue por minha grande fé/ Para amaldiçoá-la, com uma desgraça, você cuspiu em minha face./ Eu servi com lealdade, e você vomita as blasfêmias./ Eu me vingou com a escuridão, o sangue é a vida./ A ordem do dragão, eu me alimento com a vida dos humanos.<sup>39</sup> (SCHAFFER, 2001, faixa 10)

J. Gordon Melton (1995) menciona que a música gótica celebra o lado sombrio e tenebroso da vida e as letras desse gênero musical despertam um deslumbramento não só pela morte, mas pela possibilidade de uma vida imortal, ainda que amaldiçoada. Segundo o mesmo autor, até o ano em que realizava suas pesquisas, mais de cem músicas pertencentes ao *heavy metal* traziam em suas letras as temáticas sobre vampiros. O vampiro sempre se fez presente em vários estilos, bem antes da criação de mídias como o cinema, o rádio e a televisão. Tanto que em 1829, o músico alemão Heinrich August Marschner escreveu a ópera vampírica *Der Vampyr* no auge do movimento romântico europeu.

A figura do vampiro sempre esteve misturada com o termo “mito”, nesse sentido, de acordo com Everaldo Rocha (1996), mitos são narrativas pelas quais uma sociedade se expressa e com a qual pode dialogar consigo mesma. Para Maciel e Aidar (1986) é possível perceber o mito como uma forma de compreensão daquilo que em um primeiro

---

<sup>39</sup> Do you believe in love?/ Do you believe in destiny?/ True love may come.../ Only once in a thousand lifetimes.../ I too have loved.../ They took her from me.../ I prayed for her soul.../ I prayed for her peace.../ When I close my eyes/ I see her face, it comforts me/ When I close my eyes/ Memories cut like a knife/ The blood is the life, and Christ I defy./ My sworn enemy...birth of a new creed./ Is this my reward for serving God's own war?/ The blood I've spilled for faith fulfilled./ To damn her, a disgrace, you spit back in my face./ I served you loyally, and you spew blasphemy./ I avenge with darkness, the blood is the life/ The Order of the Dragon, I feed on human life. [...].

momento é considerado estranho ou indizível. Partindo dessa perspectiva, podemos considerar que o mito do vampiro é a figura que mais tem sido reescrita, reinterpretada e adequada aos gostos e tendências contemporâneas. Mesmo quando se tornou um mito moderno, provavelmente Bram Stoker vislumbrou um vampiro nobre, trajando fraque, distanciando-se do vampiro tradicional, que era visto como um ser monstruoso associado a doenças e pestes, para adequar seu mito aos costumes da época em que foi escrito. Do mesmo modo que o vampiro pós-moderno está voltado para as ansiedades do indivíduo pós-moderno, trazendo em si as competições, as inquietações, bem como as discussões envolvendo tanto o gênero (masculino e feminino), configurando uma situação de grande relevância temática para os estudos literários da atualidade.

Partindo dessas ideias, podemos afirmar que a lenda do vampiro saiu da cultura oral do leste europeu e passou por tantas transformações, que o fato desse mito chegar sobrevivente ao século XXI, permanecendo influente e com grande capacidade de surpreender, principalmente através da literatura gótica e das versões em vários tipos de mídias. Para que isso fosse possível, não podemos olvidar que muitos autores e autoras ousaram mudar aspectos tradicionais do mito, como a precursora Anne Rice, que deslocou o vampiro da Transilvânia e de outros lugares sombrios para Nova Orleans, que posteriormente se tornaria o novo lar dos vampiros. Outras autoras e autores posteriormente aventuraram-se ainda mais incrementando suas histórias com situações jamais imaginadas, concebidas ou aceitáveis pelos apreciadores do vampiro tradicional, situando-os em cidades movimentadas e inserindo-os na convivência com mortais. Entretanto, essa é uma nova tendência e, se o mito do vampiro sobrevive ao tempo, é justamente por esse caráter inovador e de desconstrução tão comum da escrita pós-moderna.

## CAPÍTULO 3

### A DESESTABILIZAÇÃO DO MUNDO ANDROCÊNTRICO DOS VAMPIROS COM A INSERÇÃO DA VAMPIRA CLÁUDIA

#### 3.1 Sobrevivências: “repaginando” o mito do vampiro no elemento feminino

Conforme já mencionado no capítulo anterior, mesmo com o gótico tendo o seu surgimento com a publicação de *O Castelo de Otranto*, em 1764, esse gênero permanece ainda influente no século XXI, pela força das teorias sustentadas tanto por Catherine Spooner (2006) e Maria Beville (2009), por exemplo, como pelo interesse dos Estudos Culturais, que fizeram as pesquisas acadêmicas voltadas para o gótico tornarem-se ainda mais significativas na contemporaneidade. O gótico, segundo o pensamento de Beville (2009) é considerado um gênero sobrevivente (*survival*), que se adapta, juntamente com sua literatura de horror e suas criações monstruosas ou vampírescas, a cada um dos séculos em que se fez presente. Com esse conceito em mente, pretendemos nos ater aqui à ideia de sobrevivência, para ilustrar a figura do vampiro como uma personagem literária que se metamorfoseia de acordo com os sentimentos e ansiedades que permeiam o ser humano. Nesse sentido, é impossível deslocar ou dissociar o mito do vampiro do gótico, uma vez que ambos estão em consonância com as mudanças que envolvem não só as questões literárias, como também o mundo de uma forma geral. Assim, o vampiro configura-se como uma representação do indivíduo pós-moderno ao ser relacionado com os problemas atuais, tendo em vista, não a alienação, mas uma proximidade com os dilemas vivenciados pelos humanos na contemporaneidade, conforme Monteiro salienta ao afirmar que:

O gótico – discurso considerado como forma menor, superficial, rasa – usa dispositivos que fogem de ideologias literárias e sociais vigentes, para manifestar o imaginário, o desejo, o conflito do ser; daí a representação literária operar de forma diferente nesse gênero, ou seja, o discurso gótico não busca a fuga de uma realidade; ao contrário, apenas desconstrói essa realidade. (MONTEIRO, 2004, p. 166).

A disseminação da figura do vampiro, em seu início, deu-se de variadas formas, como os *penny dreadfuls*, óperas e peças de teatro em seu começo. E como também mencionamos no primeiro capítulo, Bram Stoker foi o responsável pela consolidação

dessa criatura na literatura, em moldes modernos, distanciando-o do modelo original. No entanto, não são apenas os vampiros da literatura canônica que recebem versões cinematográficas ou até mesmo modernas versões em *graphic novel*. O filme “Drácula” (1992), de Francis Ford Coppola, foi um grande marco no registro do vampiro na contemporaneidade, pois, mesmo que outras obras literárias famosas tenham recebido versões fílmicas, é notório o grande sucesso atingido pela versão de Coppola de um clássico que, posteriormente, acabou se tornando uma referência para todos os filmes com a temática do vampiro, tornando-se cada vez mais humanizado, desde o surgimento de “Nosferatu” (1922), que foi também uma adaptação da obra de Stoker. Na contemporaneidade, muitos são os autores e autoras que enveredam pelos caminhos obscuros do gótico, perpetuando o mito do vampiro que agora é reconfigurado e repaginado de acordo com os anseios do indivíduo pós-moderno. Se, quando o vampiro passou a fazer parte da literatura, ele tinha sua imagem relacionada às características do vampiro lendário ou do vampiro sedutor, na atualidade ele tem sua imagem vinculada ao mundo conturbado aos quais indivíduos são dominados pela ansiedade e por medos que a fluidez do momento tem oferecido. O vampiro, nesse sentido, se adapta, deixando sua imagem repugnante ou clássica de lado, para se encaixar cada vez mais no mundo dos mortais, tanto no que diz respeito à sua aparência, como aos sentimentos e questionamentos que traz em si.

Entretanto, abordar a temática dos vampiros, bem como outros tópicos culturais voltados para todos os tipos de público, de uma forma cada vez mais desconstruída, só foi possível depois do advento dos Estudos Culturais que, segundo Adelaine La Guardia (2005), desenvolveram-se na Inglaterra nos idos de 1950 a partir dos trabalhos de Raymond Willians. Segundo a autora, só a partir das análises de Willians é que se descobriram as preocupações que deram origem aos primeiros debates em torno de concepções de cultura que tivessem um escopo bem mais amplo do que o que abarcava somente um número reduzido de manifestações e situações, quase sempre ligadas às manifestações das elites intelectuais e sociais. Assim, os Estudos Culturais propõem o estudo da chamada “cultura popular”, que abrange todos os tipos de manifestações e de mídias e, no nosso caso, em especial os *best-sellers*. Nesse sentido, para La Guardia os Estudos Culturais tiveram também o papel de reexaminar e criticar as formas passadas da cultura, como aquela que prevaleceu por bom tempo no século XIX, ligada a uma tradição das elites, que reservavam para a literatura o papel de alienar o indivíduo dos dissabores da realidade circunstante, tais como os efeitos da escravidão e dos desastres

sociais que a Revolução Industrial provocou nas classes baixas. Enfim, o pensamento era o de que a literatura não deveria ter relação nenhuma com essas situações reais, de modo a fazer com que os leitores fossem condicionados a se alienarem das suas condições ruins de vida, o que resultava no papel de entretenimento e agrado estético da literatura para atender a essas “necessidades” das classes abastadas. Situação bem diversa dessa noção oitocentista vai prevalecer a partir dos anos de 1960, visto que a cultura de massa passa a ser vista com algum valor que não só o comercial, enquanto o conceito de cultura passa a dar conta das mudanças sociais, envolvendo as manifestações populares, além de começar a privilegiar mais as produções silenciadas das minorias, o que vai por sua vez marcar significativamente a circulação e consumo das mesmas. Assim:

Das mídias vêm os estudos das relações dos meios de comunicação com a sociedade. Passou-se a estudar o valor cultural de produções de sentido para além da classificação “alta cultura” e “cultura de massa”. Nesse contexto, foi-se elaborando um interesse pela “cultura popular” não como categoria fixa, mas como categoria relacional, ou seja, com aquilo que é excluído ou posto em oposição às formas consagradas dominantes. (LA GUARDIA, 2005, p.25).

Antes mesmo que os Estudos Culturais se interessassem pela cultura de massa, houve períodos em que a produção literária de alguns gêneros sofreu baixa. Assim, é importante ressaltar que durante o século XX a escrita com a temática do vampiro sofreu um declínio, entretanto, inúmeras adaptações filmicas surgiram, garantindo a sobrevivência desse morto-vivo nas mídias e no imaginário das pessoas. Sendo assim, torna-se impossível separar a figura do vampiro tanto do gênero gótico como do cinema, sendo este o principal disseminador e eternizador desse mito, fazendo com que a figura vampiresca se adaptasse e se modificasse de acordo tanto com o gosto dos leitores de ficção, quanto dos cinéfilos e admiradores das novas mídias. Bram Stoker, com seu nobre emblemático Drácula e Le Fanu com sua sedutora e *femme fatale* Carmilla, foram os primeiros a terem suas obras adaptadas para a versão filmica e, daí em diante, outros autores também tiveram adaptações das suas histórias vampirescas para o cinema, variando em muito a aceitação pela crítica, pelo público e até mesmo por eles próprios.

Ainda assim, as produções, especialmente as filmicas, ainda estavam imbuídas de marcantes contornos patriarcais, no que diz respeito ao mito do vampiro. Melton



(1995) ressalta a figura da “Vampe”<sup>40</sup> como uma criação popular peculiar dos filmes mudos, originando-se da extensão do mito do vampiro em uma analogia com o relacionamento masculino/feminino, enfatizando a figura da mulher. Destacando o filme *A Fool There Was* (1915), inspirado no poema “The Vampire”, de Rudyard Kipling, que apresenta a atriz Theda Bara (1885-1955) protagonizando uma vampira (uma vamp) sedutora com uma interpretação mais incisiva no que tange a aspectos transgressores exercidos pela atriz:

A vamp era a sombra escura da mulher virtuosa vitoriana. Era imoral, marcada por uma sexualidade escura e poderosa. Seu poder provinha de sua habilidade de liberar nos homens suas energias sexuais fortes, porém latentes, estritamente contidas pelas restrições culturais modernas. Ligava-se aos homens e solapava sua vitalidade. Sua imagem foi cuidadosamente construída. Usava roupas escuras apertadas e reveladoras, às vezes decoradas com aranhas e cobras. Suas unhas eram compridas, terminando em ponta. Numa época em que as mulheres raramente fumavam em público, frequentemente fumava cigarros com uma longa piteira. Seus olhos sugeriam que era estrangeira, da Europa continental ou do Oriente próximo. (MELTON, 1995, p. 774).

Theda Bara foi de grande importância para a personificação da vampira como um elemento forte, ciente de seu poder e de atitudes que desafiavam o machismo dos anos de 1920. Ao criar a imagem da “vampe”, a atriz influenciou atrizes como Nita Naldi (1894-1961), Pola Negri (1896-1986) e Greta Garbo (1905-1990). Contudo, Greta Garbo, segundo Melton (1995), foi creditada por humanizar o papel de vamp, contribuindo para a destruição da vampira poderosa e corajosa, restringindo-se ao papel de *femme fatale*, o qual ainda aparece em vários papéis do cinema contemporâneo com temáticas vampirescas. Após isso, os papéis de vampiras foram reduzidos apenas ao humor e ao drama, sem despertar maiores discussões envolvendo o masculino/feminino. Contudo, a inserção de Cláudia, uma criança vampira, nesse universo traz à tona uma nova discussão envolvendo o mundo androcêntrico dos vampiros, bem como aspectos envolvendo identidade e gênero, tanto da personagem em questão, como dos seus vampiros criadores.

Na década de 1970, uma das precursoras do novo mito do vampiro é a autora Anne Rice, sobre a qual discorreremos brevemente. Neste capítulo, aprofundaremos nossa reflexão sobre sua obra, sobre seus vampiros humanizados e finalmente sobre nosso principal foco de pesquisa, a vampira Cláudia, em sua breve vida como criança e sua

---

<sup>40</sup> Há teorias que trazem a expressão *vamp*, entretanto, na tradução da *Enciclopédia dos Vampiros* consta como *vampe*.

prisão enquanto mulher adulta em seu corpo infantil. É relevante comentar que Stephenie Meyer também escreveu sobre uma jovem vampira chamada Bree Tanner, a vampira, além de uma breve vida, tinha em comum com a personagem Cláudia, a sede de sangue e, para saciá-la era orientada a caçar pessoas das quais outras não sentiriam falta, sendo este o mesmo critério para transformar pessoas em vampiros. Considerando que o vampiro pode “viver” por séculos, ele foi chamado de “lenda”, posteriormente de vampiro “moderno” e finalmente de “contemporâneo”, cabendo aí outras definições que poderão ser exploradas em um futuro trabalho, sua figura é notadamente atemporal e agrega em si mesmo significados, conhecimentos e novas simbologias atreladas ao mundo contemporâneo. A imagem do vampiro é agregada ao indivíduo e ao seu mundo, considerando as suas vivências, geralmente envolvendo medos e questões relacionadas a inseguranças diante de um mundo conturbado, revelando igualmente mentes perturbadas e novos tipos de violência em um possível contraponto relacionado às violências que envolviam o vampiro em suas primeiras aparições literárias e suas significações dentro do período vitoriano. Contudo, o aspecto mais relevante deste capítulo terá seu foco no elemento feminino da vampira Cláudia, ressaltando de maneira singular a figura da mulher aprisionada tanto no corpo infantil, bem como em uma família incomum, na qual a opressão se mostra de forma monstruosa e conveniente, como uma maneira de manter um suposto equilíbrio do lar no qual a vampira é inserida, também de modo monstruoso.

Anne Rice baseou-se em um conto escrito no ano de 1968, e que fora recusado na primeira tentativa de publicação em 1974, para escrever *Entrevista com o vampiro* (1976), que foi produzido no tempo recorde de cinco semanas em um período criativo da autora, levando em consideração a superação de suas demandas pessoais. A obra original e definitiva traz Louis de Pointe du Lac como principal personagem e narrador do enredo. Louis conta sua trajetória desde o século XVIII e sua existência por duzentos anos, como proprietário de terras e escravos até a sua transformação em vampiro realizada por Lestat de Lioncourt, um vampiro perdulário e sedutor, que tem uma origem obscura e misteriosa. Outra personagem de destaque, foco de nossa pesquisa, é a pequena Cláudia, que tem sua vida marcada pela perda da mãe por conta da peste que assolava Nova Orleans. A relação entre os três vampiros é baseada não só na dependência, principalmente de Louis e Cláudia, mas também de interesse e conveniência da parte de Lestat. É relevante comentar que Louis narra sua história a um jovem repórter, cujo nome não é mencionado no romance, que é dividido em quatro

partes distintas. A primeira parte conta aspectos relacionados à vida de Louis antes de sua transformação, suas propriedades que foram herdadas de seu pai, sua relação com a família e o sentimento de culpa pela morte do irmão mais novo, sendo este último o fator decisivo para sua transformação em vampiro, uma vez que a culpa que ele carregava o fez desejar a própria morte. Lestat então aproveitou-se da fraqueza de Louis, fazendo dele sua vítima. Entretanto, Louis torna-se um vampiro atormentado, com dificuldades de livrar-se de sua alma humana, recusando-se por inúmeras vezes beber sangue humano, preferindo alimentar-se de animais. Louis chega a desenvolver um afeto considerável por Babette, jovem mortal que acaba enlouquecendo e morrendo pouco tempo depois de conhecer Louis. Em uma de suas crises, Louis percorre as ruas infectadas de Nova Orleans e depara-se com a menina que pouco tempo depois seria transformada em vampira. O curioso é que nesse momento, Louis não se alimenta da menina somente por sua sede de sangue, pois parece haver um sentimento maior e proibido que o atrai. Desse modo, Louis, que era um vampiro comedido e relutante, subitamente desvela parte da sua monstruosidade ao sentir prazer em sugar o sangue da criança. Louis é surpreendido por Lestat durante o ato insano e é alvo de deboches de seu vampiro criador. Passa-se algum tempo até que os dois encontrem Cláudia novamente em um orfanato, tendo sido tal encontro premeditado por Lestat, uma vez que este via na menina uma maneira de se manter ligado a Louis, convencendo-o a transformá-la em vampira após adotarem a menina. Louis, antes de morder Cláudia, revela seu sentimento mais perturbador:

- Eu resisti. Não queria matá-la. Não o tinha desejado na noite anterior. E subitamente, lembrei-me de duas coisas conflitantes e dilacerei-me de angústia: lembrei-me da poderosa batida de seu coração contra o meu e ansiei por ela, desejei-a tão violentamente que dei as costas para a cama e teria desaparecido do quarto se Lestat não me segurasse com força. [...] (RICE, 1976, p. 90).

Após a menina ser transformada, sentimentos contraditórios invadem Louis, que ao mesmo tempo se sente responsável, vendo a criança como filha, mas posteriormente nutre por ela sentimentos de amante, no que é correspondido. Nesse sentido, é como se houvesse um relacionamento incestuoso entre “pai” e “filha”. Lestat por vezes mostrava-se enciumando pela grande proximidade entre Cláudia e Louis. Por outro lado, a narrativa de Louis vai revelando o descontentamento e os questionamentos de Cláudia, bem como a convivência com Lestat, que passa a ser insuportável, até culminar no plano de Cláudia assassinar o vampiro Lestat. A primeira parte termina com a morte de

Lestat forjada pela vampira e com sua ida, juntamente com Louis, para Paris, em busca de vampiros de sua espécie. As três partes restantes referem-se ao início da aventura empreendida por Louis e sua pequena amante Cláudia. Entretanto, a primeira parte e a última são de suma importância para se compreender a problematização da identidade da vampira Cláudia, no que tange aos aspectos cruciais de sua personalidade e agência.

Em sua obra mais importante, ainda que Anne Rice tenha concebido os seus vampiros a partir de elementos característicos dos vampiros literários tradicionais, ela concomitantemente faz deles seres humanizados, que carregam em si os tormentos dos mortais, não só da época em que se passa a narrativa, mas também do mundo contemporâneo, envolto em questionamentos sobre a vida, religião e sentimentos, de modo que não causa tanto estranhamento que “os vampiros de Rice são completamente capazes de sentir amor” (McGINLEY, *apud* HOPPENSTAND e BROWNE, 1996, p. 83)<sup>41</sup>. Além desse aspecto, a autora agrega o elemento *queer* ao criar uma família incomum formada de dois pais, revelando traços tênues da relação homoafetiva que envolve os personagens Louis e Lestat e, posteriormente, sobre a atração entre Louis e o experiente vampiro, embora de aparência muito jovem, Armand, que também é o principal interessado em colocar um fim na existência de Cláudia, por reconhecer nela um empecilho, justamente por sua agência.

Nesse sentido, Anne Rice ousa ao dotar Cláudia de atributos relevantes e de poder. Em decorrência disso, mesmo fadada a estar para sempre aprisionada em corpo infantil e frágil, Cláudia vai aos poucos construindo uma alma adulta e decidida, que não medirá consequências para conseguir o que quer, além de não se submeter à tirania de Lestat.

### **3.2 Adaptações e apropriações: os vampiros e as mídias**

Falar sobre vampiros vai muito além de mostrá-los como seres portadores de pestes, doenças ou seres relacionados à perversão ou transgressões. Rita Antoni (2008) faz relevantes considerações sobre o fato de o vampiro ser uma figura complexa na cultura e aponta que a análise dessa figura não pode ficar restrita somente a representações literárias ou cinematográficas. Com isso em mente, consideramos a

---

<sup>41</sup> Rice's vampire heroes are also capable of feeling love.

simbologia do vampiro unida não só à subversão, mas também às questões de sexualidade, gênero e identidade. Por isso, as adaptações filmicas dos anos de 1970 e 1980 levantaram questões surgidas com a Segunda Onda do Feminismo e muitas vezes também serviram como um processo de identificação do público a que se voltaram. Em *Fome de Viver* (*Hunger*, 1983), percebemos a angústia causada pela solidão da vampira representada por Catherine Deneuve e em *Carmilla* temos a patente presença da vampira lésbica e sedutora. Nessa perspectiva, outros filmes desempenharam a função de identificação e até de denúncia de violência. Como exemplo de identificação, seja por escrita despreziosa ou por jogada de *marketing*, podemos citar o modo que a personagem Bella da saga *Crepúsculo* é mostrada: em um primeiro momento como uma menina frágil, mas que, no último livro, se mostra não só provida de agência, mas também como detentora de um poder que antes só pertencia aos vampiros masculinos, numa clara alusão às transformações sociais, culturais, econômicas e políticas que alçaram as mulheres a posições de destaque, a partir da década de 1970. Por esse motivo, nada mais justo que os comportamentos das vampiras dos romances e filmes refletirem e representarem os processos de igualdade e *empoderamento* que as mulheres começaram a reivindicar e experimentar na sociedade como um todo.

Entretanto, segundo Linda Hutcheon (2013), muitas vezes, a crítica acadêmica e a resenha jornalística consideram as adaptações populares de textos literários como secundárias e culturalmente inferiores, sendo tachadas como uma forma de traição ou de deformação do original. Entretanto, é inegável que as imagens produzidas pelo cinema sejam capazes de expressar emoções ainda não possíveis apenas por palavras. Ao ser adaptado para as telas de cinema em 1994, *Entrevista com o Vampiro* também foi alvo desse tipo de crítica, justamente por ter em papéis principais três ícones de beleza dos anos de 1990: Tom Cruise, Antônio Banderas e Brad Pitt. Anne Rice, de com *The Gothic World of Anne Rice*, de Hoppenstand e Browne (1996), após vender os direitos autorais para a Paramount, já em 1976, fez questão de acompanhar a adaptação do roteiro do filme e até a escolha dos atores, acontecendo, em um primeiro momento, a desaprovação da escolha de atores tão jovens para atuarem como os vampiros da sua obra. Anne Rice parecia ter receio da adaptação, justamente por imaginar como seria a recepção daqueles que já conheciam a obra. Nesse sentido, Hutcheon argumenta que, ao se conhecer um texto anterior, sentimos sua presença pairando constantemente sobre aquele que estamos experimentando diretamente. Ganha ênfase a questão dos públicos conhecedores e desconhecedores de uma determinada obra literária que será adaptada

para o cinema, pois adaptá-la para um público maior pode ser considerado uma ousadia, uma vez que poderia surgir o questionamento se essa experiência seria a mesma tanto para o público que conhece o texto adaptado, como para o público que não o conhece. Desta forma, podemos entender a preocupação inicial de Rice, que teve receio de que, sendo estrelada por jovens galãs do cinema, a adaptação de *Entrevista com o Vampiro* poderia ser ofuscada por esse motivo, principalmente pelo público que não tivesse lido o seu romance, assim como isso também poderia influenciar a recepção que o filme teria por parte do público que tivesse lido o romance. A esse respeito, Linda Hutcheon afirma:

Se não sabemos que nosso objeto é de fato, uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada, simplesmente vivenciamos a adaptação como vivenciariamos uma obra qualquer. No entanto, para experienciar uma adaptação como *adaptação*, como visto, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias com o que experienciamos. Durante o processo, inevitavelmente preenchemos quaisquer lacunas na adaptação com informações do texto adaptado. (...) (HUTCHEON, 2013, p. 166). (Grifo da autora)

Uma adaptação é sempre um risco, seja uma versão fílmica ou mesmo uma tradução. Em vista disso, Clarice Lispector ao traduzir o romance de Rice para o português, de certa forma também se apropria da obra original ao agregar à história traços peculiares da sua linguagem e do seu estilo. Conhecida por inovações linguísticas, como podemos atestar na obra *Paixão Segundo GH* (1964) e por se concentrar nas regiões mais profundas do ser humano, a tradutora consegue manter os traços intimistas da fala do personagem narrador, Louis. Sendo assim, podemos considerar as duas obras como clássicos. Podemos dizer também que a tradução de Clarice Lispector é uma interpretação do texto original, uma vez que não deixa de ser uma (re)leitura que manteve certa fidelidade ao original. Tal situação evoca o pensamento esclarecedor de Umberto Eco, que afirma que nesses casos:

[...] o conceito de fidelidade tem a ver com a persuasão de que a tradução é uma das formas da interpretação e que deve sempre visar, embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar não digo a intenção do autor, mas a *intenção do texto*, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu (ECO, 2007, p. 17, grifos do autor).

Destacamos aqui a importância de comparar mais precisamente o romance original (que é contado a partir do prisma do vampiro Louis, que enfatiza a sua percepção sobre a personagem Cláudia desde sua *vampirização*, que narra o processo de Cláudia se tornar mulher e seu trágico fim no enredo) com a adaptação em *graphic novel*, que é totalmente sob a perspectiva da vampira, tornando-se, dessa forma, personagem de destaque, ao narrar suas histórias, permeadas com seus sentimentos e pensamentos mais íntimos. É necessário mencionar que nossa intenção é demonstrar as modificações evidentes da mesma história, quando contada a partir de duas diferentes perspectivas, levando em consideração as ilustrações que revelam as mudanças nas feições de Cláudia, antes só imaginadas através das palavras de Anne Rice e Clarice Lispector.

De acordo com J. A. Cuddon (1998), *gothic novel* foi uma forma de romance muito popular de 1870 a 1820, sendo considerada uma publicação barata e altamente consumida, representando também uma grande influência na ficção e uma evolução das histórias de fantasmas e nas histórias de horror. Considerando esse aspecto, podemos também mencionar as histórias em quadrinhos como uma forma popular de disseminação de histórias durante o século XX, envolvendo o horror e tendo como personagens vampiros, lobisomens, lâmias e *doppelgängers*. Da mesma forma que os romances góticos, os quadrinhos também foram vistos como um tipo de literatura inferior. Assim, em sua dissertação, Renan Reis Fonseca (2013), menciona que Umberto Eco foi o teórico que mais contribuiu para a melhor aceitação e divulgação dos quadrinhos no meio acadêmico, de modo que:

As histórias em quadrinhos há algum tempo tem se aproximado da literatura e esta dos quadrinhos, fato que contribuiu para que passassem a ser, com maior frequência objetos de pesquisa no meio acadêmico. Diversos escritores vêm produzindo, também, roteiros inéditos ou adaptações de suas obras para os quadrinhos. (FONSECA, 2013, p. 15).

Desse modo, a quantidade de escritores voltados aos quadrinhos vem aumentando consideravelmente, fato que contribui para desfazer o estigma negativo, sendo os Estudos Culturais o elemento fundamental para que tal gênero atingisse relevância. De modo especial, citamos as *Graphic Novels* que se destacam por suas temáticas mais autorais e intrincadas, sem incorrer ao erro de serem confundidas com os *comics* tradicionais. Muitos são os escritores que têm se dedicado à escrita voltada para os quadrinhos, como é o caso de Stephen King, Neil Gaiman e recentemente Anne Rice.

Ao escrever *Entrevista com o Vampiro – A história de Cláudia* (2015), Anne Rice faz uma apropriação de sua obra original de 1976, transformando-a em uma adaptação em *graphic novel*, com desenhos da artista Ashley Marie Witter. Diferentemente do que Affonso Romano de Sant’Anna (2003) afirma sobre a apropriação ser apenas o uso da obra original como mero material de referência que desrespeita a obra, Anne Rice faz um deslocamento da personagem Cláudia, dando-lhe vez e voz, colocando-a como elemento principal, em um livro contado sobre a ótica da vampira condenada a viver em um corpo de criança, ainda que envelheça. Narrado em primeira pessoa, conserva a fidelidade ao trabalho original, tratando-se, nesse caso, não só de intertextualidade, mas de intratextualidade.

Com relação à intertextualidade, um fato que merece destaque é comentar sobre possíveis semelhanças entre o romance de Anne Rice e a obra *Frankenstein* de Mary Shelley. Enquanto a criatura pede ao seu criador, Frankenstein, que lhe faça uma companheira para diminuir sua solidão e rejeição, em *Entrevista com o Vampiro*, Cláudia pede a Louis que transforme Madeleine em sua dama de companhia, tornando-a de certo modo sua mãe e alguém que a proteja, uma vez que tem o corpo fragilizado. No primeiro caso, o pedido é, em um primeiro momento, atendido, mas depois o criador volta atrás na sua decisão. No segundo caso, o pedido inicialmente é negado, mas compreendendo ser realmente a vontade de Madeleine, que é seduzida pelas palavras de Cláudia, provavelmente tendo a lembrança da filha falecida, sendo este o fator de sua certeza em se tornar a mãe postiça de Cláudia, Madeleine, com seu corpo de mulher e cuidado de mãe representa uma maneira de Cláudia ter sua existência garantida e Louis cede ao seu pedido, esvaindo-se dele o último traço de alma humana que ainda possuía, pois Louis jamais cogitara de criar outro de sua espécie, justamente pelos conflitos que sentia por não aceitar sua natureza vampírica.

Um dos aspectos a ser considerado, tanto no romance original, quanto na versão original, na traduzida, ou na *graphic novel*, diz respeito à caracterização psicológica e física das personagens principais. Assim, Clarice Lispector, conhecida não só como grande escritora, consegue enriquecer o original de Anne Rice com sua tradução e Ashley Marie Witter, ilustradora que estudou desenho para atuar na área de *videogames*, consegue retratar no *graphic novel*, através de seus desenhos inspirados no barroco e utilizando cor sépia (com raros traços de vermelho para ilustrar o sangue), não só a atmosfera que envolve a trama, mas as significativas expressões dos rostos das personagens, revelando sua transformação, suas angústias e suas reações violentas. No



texto original, ainda que Cláudia tenha importância, justamente porque gerara tensão envolvendo a vida dos seus vampiros criadores, na versão em quadrinhos sua figura é mostrada com destaque maior, não só por ser personagem narradora, mas por deixar ainda mais em evidência sua reação ao ser criada em uma estrutura familiar não convencional, reforçando, através de imagens, sua dor por viver eternamente aprisionada em um corpo de criança e por ter sua sexualidade anulada, fato que é também evidenciado na versão filmica, quando a personagem tem sua revolta revelada através da interpretação da atriz Kirsten Dunst e também por ter seus sentimentos mais íntimos conhecidos e revelados por telepatia pelo vampiro Santiago. Nos quadrinhos, a narrativa é totalmente respeitada em relação ao original, no que se refere à breve vida da personagem Cláudia. É relevante comentar que, quando interpretou a vampira Cláudia na versão filmica em 1994, Kirsten Dunst tinha onze anos de idade. Tal fato pode ter descaracterizado um pouco a personagem fisicamente, entretanto a atuação de Dunst como Cláudia foi convincente e corroborou o *empoderamento* da personagem e sua personalidade forte e questionadora, exatamente como nas versões impressas.



**Figura 1** - Cláudia momentos após sua transformação. Fonte: <http://vampiros-a-mascara.forum-livre.com/t4421-sangue-ruim-a-revelacao>

Apesar das críticas é notável o talento da jovem atriz ao interpretar Cláudia, tanto na caracterização das roupas como nas expressões de seu rosto, que evidenciavam ainda mais sua transformação de menina para mulher.



**Figura 2** – Cláudia assumindo sua feminilidade: criança-mulher. Fonte: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/cinema-em-casa/entrevista-com-o-vampiro-um-suspense-gotico-para-gente-grande/>

A versão em *graphic novel* traz a figura de Cláudia bem próxima do que se pode imaginar em uma leitura atenta e subjetiva por parte do leitor. A ilustradora parece conservar mais os traços infantis da personagem, porém fazendo uso das expressões tanto do olhar como do rosto de Cláudia para expressar sua monstruosidade. Consideramos importante a comparação do filme, da obra original e do *graphic novel* como uma forma de demonstração das mudanças da personagem, salientando que a versão em quadrinhos nos fornece importantes imagens no que se refere à transformação de Cláudia, atentando para o fato de que somente Louis tem consciência disso, enquanto o vampiro Lestat prefere imaginar que Cláudia permaneceria criança não só em sua forma, mas também em seu interior, conservando-se obediente aos seus comandos, fato recorrente nas três versões comentadas.

Em síntese, com relação à adaptação, nas palavras de Hutcheon, uma história mostrada não é igual a uma história contada, principalmente quando tal história é mostrada através do cinema ou do teatro, justamente por envolver um desempenho direto, auditivo e visual, experienciado em tempo real, ou seja, no tempo da exibição de um filme no cinema ou da atuação em uma peça teatral. O fato de o diretor Neil Jordan ter transformado *Entrevista com o Vampiro* em outra mídia fez com que a obra se popularizasse e, dessa forma, ficasse ao alcance de grandes públicos, ou seja, das massas, uma vez que sempre há o interesse financeiro quando obras clássicas são adaptadas. Por outro lado, a adaptação em *graphic novel* proporcionou uma visão mais

abrangente, uma vez que a narrativa é feita totalmente a partir da ótica da personagem Cláudia.

A versão filmica é um modo de levar aos grandes públicos, conhecedores ou não, uma obra reconhecida. Nesse sentido, a mudança de mídia propicia a divulgação para a massa, por isso é, muitas vezes, caracterizada como inferior. Sendo assim, podemos dizer que os quadrinhos foram também já considerados inferiores anteriormente e, muitas vezes, associados ao consumo infantil ou a um público específico de baixa renda, daí as revistas chamadas *penny dreadful* e, posteriormente, como produtos de massa capazes de veicular obras canônicas, justamente por conter uma linguagem e preços mais acessíveis.

A *graphic novel* *Entrevista com o vampiro – A história de Cláudia* subverte essa condição por apresentar um formato mais aprimorado do que o de outras publicações do mesmo gênero. Por essa razão, não só a versão em questão, mas outras que se utilizam do formato de *graphic novel* estão se aproximando já a algum tempo da literatura, justamente por se utilizarem de uma temática mais complexa e por contar histórias, conhecidas ou não, através da arte dos quadrinhos de forma mais elaborada. Assim, recontamos as histórias, mostramos de formas diferentes, interagimos de modo diferente, principalmente observando o formato de mídia escolhido e, nesse processo, com as repetições invariavelmente ocorrem mudanças. E, ainda que possam ser meio destoantes, não se tornam inferiores ou de segunda classe, mas simplesmente absorvem uma nova roupagem de acordo com a época em que são adaptadas, tendo em vista o interesse do público, seja ele conhecedor da obra “original” ou não. Nesse sentido, uma obra não permanece presa em si, sempre haverá traços, intertextualidades, vestígios de outras obras que, um dia, foram originais, do mesmo modo que o correu com o original *Entrevista com o Vampiro* (1976), em que são encontradas menções de vampiros lendários como eram mostrados em sua estreia literária, misturados aos vampiros humanizados e questionadores.

O que pretendemos demonstrar, é que as mídias são as principais responsáveis por manter a figura do vampiro não só viva e atual, como revestida de aspectos sociais que muitas vezes são silenciados na sociedade. As adaptações cumprem o papel de atualizar o mito, impregnando-o de novas simbologias, de questões relevantes sobre o papel do indivíduo no mundo pós-moderno, uma vez que, se o indivíduo tem suas ansiedades e tenta se esquivar delas, o vampiro torna-se o elemento de expiação dessa omissão, revelando-se nos mais variados tipos de ambiente.

### 3.3. O corpo feminino: aprisionamento, subversão e abjeção

Embora a obra analisada seja da autoria de Anne Rice, utilizamos uma versão traduzida pela escritora brasileira Clarice Lispector, por conservar, ainda que se trate de uma apropriação, uma tradução fiel do romance original, principalmente no que tange à personagem que será o foco do nosso estudo, levando em consideração aspectos relacionados à transformação tanto em vampira como à sua transformação em mulher aprisionada em um corpo de criança. Nossa intenção é também fazer uma breve comparação da obra original com a versão em *graphic novel*, por trazer a narrativa sob a ótica da personagem Cláudia, o que confere maior agência e ideias claras de sua subversão e abjeção, o que é reforçado por imagens que propiciam melhor entendimento dessa personagem. Apontaremos aspectos relevantes na maneira com que Cláudia trabalha seu corpo de criança vampira até se tornar mulher, bem como enfocaremos sua busca constante por uma identidade própria e uso de certos artifícios, vistos como tentativas de representar sua feminilidade e condição de mulher. Para isso, também lançaremos mão de teorias feministas para embasar nossas ideias. É importante ressaltar que, por vezes, retomaremos conceitos sobre a literatura gótica e sobre o vampirismo para compreender o comportamento de Cláudia, principalmente no que tange à sua maldade e aos conflitos por que passa durante sua existência na narrativa, que tem seu enredo iniciado no século XVIII.

É relevante mencionar que era fácil manter Cláudia despercebida na sociedade, uma vez que, até o século XIX, as crianças não possuíam importância e muitas vezes eram tratadas com descaso, fato que causava altos índices de mortalidade. Muitas vezes, eram criadas no meio de adultos, não havendo diferenças entre os mesmos e as crianças, segundo Ariès (1981). É possível fazer uma analogia dessa afirmação com o fato que ocorre com a personagem Cláudia. Na verdade, ela é inserida em uma família incomum, não por um sentimento de cuidado e amor a uma criatura tão frágil, mas por uma questão de interesse. Na obra em questão, Louis é transformado por Lestat e com o tempo o convívio entre os dois se torna quase insustentável, pelo fato de Louis não aceitar sua condição de vampiro, tentando manter sua natureza humana, recusando-se a matar humanos para sobreviver e pelo fato de Lestat tornar-se cada vez mais sarcástico, revelando uma personalidade difícil de lidar. Cláudia é uma vítima, pois é usada para

que Lestat pudesse manter Louis sob controle, ainda que de uma forma vista como um crime entre os vampiros, uma vez que, no enredo, há um código de ética em que não é permitido que crianças sejam transformadas em vampiros, bem como não se pode matar a própria espécie. Cláudia é considerada vítima e com um propósito, uma vez que é criada para que Lestat continuasse não só a dominar Louis, como também a usufruir de sua riqueza. No que tange ao vampiro literário, esta criatura é um morto-vivo e assume a forma exata do momento em que é transformado. Nesse sentido, além de ser “imortal”, o vampiro tem a sua forma conservada. Talvez, seja por isso que os vampiros literários, em sua maioria, são jovens e sedutores, reforçando ainda mais a ideia dos excessos e das transgressões realizados em geral quando se é jovem ou adulto. Entretanto, as fases de crescimento físico são negadas à Cláudia, que é fadada a passar tanto sua breve vida de criança como a de adulta em um corpo destituído dos elementos mais importantes de um vampiro considerado padrão. Phillippe Ariès (1981) faz uma interessante comparação da criança a um anão, que será importante para algumas considerações que faremos a seguir: “A criança é um anão, mas um anão seguro de que não permanecerá anão, salvo em feitiçaria. O anão não seria em compensação uma criança a não crescer, e mesmo a se tornar um velho encarquilhado?” (ARIÈS, 1981, p. 15).

O trecho que destacamos se faz necessário para retornarmos ao fato de que a criança não tinha sua importância até o século XIX, a ponto de ser comparada a um anão, figura esta que teve lugar de relevância e posteriormente tornou-se um elemento de curiosidade: a figura do anão durante alguns séculos serviu como atração em circos, onde eram apresentados de forma bizarra ou como aberrações aos olhares curiosos, segundo Ariès (1981). Cláudia, em uma conversa com Louis, questiona sua forma com um tom ácido e questionador, remontando à figura do anão:

- Acha que serei sua filha para sempre? Você é o pai dos loucos? Ou o louco dos pais?
- Está sendo indelicada – respondi.
- Hmm... indelicadeza – acho que ela meneou o cabeça. Ela era uma brasa no canto do meu olho, chamas azuis, chamas douradas.
- E o que pensa que é – perguntei, o mais delicadamente que pude – fora daqui? – aponte para a janela aberta.
- Muitas coisas – sorriu. – Muitas coisas. Os homens têm explicações maravilhosas. Já viu as “pessoinhas” nos parques e circos, os aleijões que os homens pagam para se divertir?
- Eu não passava de um aprendiz de feiticeiro! – explodi de repente, contra a vontade. – Aprendiz! (RICE, 1976, p. 194).

Voltando à vampira Cláudia com seu corpo infantil, ao contrário do anão, ela não envelhecerá no corpo, tampouco na alma, uma vez que, ao ser transformada, torna-se atemporal, adquirindo para si os conhecimentos de seus pais ou criadores, segundo a linha de criação dos vampiros da autora Anne Rice. Entretanto, Cláudia permanece criança, ainda que por um breve período e é com Lestat que ela tem suas primeiras lições de sobrevivência. Sendo assim, o vampiro Lestat torna-se responsável por mostrar à Cláudia sua nova vida como vampira, enquanto a Louis é entregue a tarefa de sua educação e bons modos, representando a figura maternal dentro dos moldes patriarcais. Para tanto, podemos dizer que Cláudia, mesmo na condição de vampira, passa pelas mesmas fases e processos que uma criança mortal comum, porém, com algumas diferenças. Tais processos, segundo Jesualdo Sosa (1978), podem ser relacionados à imitação, observação e curiosidade e às interrogações próprias das crianças. Nesse sentido, Lestat é responsável pelos cuidados necessários durante a fragilidade da infância no que se refere ao ritual de sobrevivência de sua criação. Lestat ensina à Cláudia como e quando se alimentar. Cláudia, desse modo, vai tomando consciência de sua natureza assassina e a aceita com naturalidade, esquecendo de vez sua breve alma humana, para assumir precocemente sua natureza vampírica.



**Figura 3** - Cláudia entre bonecas e reflexões sobre sua natureza. Fonte: *Entrevista com o vampiro – A história de Cláudia*<sup>42</sup>.

Cláudia possui uma abreviada vida como criança, considerando que um mortal, ao ser *vampirizado*, passa a ser um ser que não é afetado pelo tempo e assim vai construindo não só sua identidade, mas também seus conhecimentos, além dos que recebe de seus criadores. Curiosamente, Cláudia é presenteada por Lestat, em uma data específica que sempre é indagada pela personagem, com bonecas. Há um questionamento sobre o fato de que talvez Lestat tente enganar ou mesmo preservar a pequena vampira da realidade, do seu destino de envelhecer em um corpo infantil.

Deveria ser um demônio infantil para sempre – disse, a voz baixa, como se pensasse a respeito. [...] E cada vez mais seu rostinho de boneca parecia possuir dois olhos totalmente adultos e conscientes, junto com os brinquedos esquecidos e a perda de uma certa paciência. [...] (RICE, 1976, p. 100).

A respeito da condição do corpo da personagem Cláudia, podemos considerar que sua anatomia feminina é a principal culpada por sua inferioridade durante sua

<sup>42</sup> Arquivo pessoal da autora.

existência, principalmente se partirmos do princípio de que a mente é vista como a ideia do corpo. Nesse sentido, ainda que a personagem seja dotada de inteligência e de artimanhas próprias de uma mulher adulta, seu corpo não é a extensão de sua mente. Segundo a célebre assertiva de Simone de Beauvoir, “Não se nasce mulher, faz-se mulher”, partindo desse pressuposto, a personagem Cláudia começa a criar formas de expressar sua condição de mulher, principalmente por começar a usar roupas com modelagens femininas e sensuais, além de acessórios que não eram usados por meninas, mas sim por mulheres, e que eram sua única alternativa para demonstrar sua mudança, apenas perceptível no nível psicológico e nas atitudes que começa a ter ao confrontar Lestat, como podemos ver nos seguintes trechos narrados pelo vampiro Louis, retirados do romance original e claramente demonstrados pela imagem do *graphic novel*:

(...) E Cláudia, a joia coroada, uma rainha de contos de fadas com ombros brancos desnudos vagando entre os ricos objetos de seu mundinho, enquanto eu observava da soleira, emudecido, derrotado, estirado no tapete para poder apoiar a cabeça e vasculhar melhor, vendo meus olhos se suavizarem um pouco com a perfeição daquele santuário. Como ficava bela com a renda preta, uma fria mulher de cabelos louros com uma carinha de boneca, olhos translúcidos que me encaravam tão serena e demoradamente, que acabavam por me esquecer; deviam estar vendo algo tão além de mim (...) (RICE, 1976, p. 252).

No trecho a seguir, a mudança definitiva de Cláudia de criança a mulher assassina, que, de certo modo causava medo e desconforto em Louis:

- Algo se transformava em Claudia, revelando-se lentamente para a testemunha mais relutante do mundo. Sua nova paixão eram anéis e pulseiras que nenhuma menina usaria. Seu andar firme e orgulhoso não era de uma criança. Muitas vezes entrava em pequenas lojas antes de mim e mostrava, com um dedo autoritário, os perfumes ou luvas que pagaria sozinha. Eu nunca me afastava e sempre me sentia mal – não porque temesse qualquer coisa naquela cidade, mas porque temia Cláudia. Sempre tinha se apresentado às suas vítimas como uma “criança perdida” ou uma “órfã”, mas agora parecia mostrar algo mais, algo perverso e chocante para os passantes que a ela sucumbiam. (...) (RICE, 1976, p.192).





**Figura 4** - Cláudia distanciando-se cada vez mais da imagem de criança. Fonte: Entrevista com o Vampiro – A história de Cláudia<sup>43</sup>.

É importante salientar que o poder não é algo natural, algo que sempre existiu na existência humana, sendo, portanto, uma prática social que é construída historicamente. Assim sendo, existe uma multiplicidade de práticas de poder em todas as esferas sociais e instituições. Michel Foucault (2014) valoriza um tipo específico de poder que intervém na realidade dos indivíduos, tal poder está relacionado ao corpo. Foucault menciona que há uma investigação de procedimentos técnicos de poder que realizam um controle meticuloso do corpo como gestos, comportamentos, hábitos e atitudes. É esperado que esses tipos de poder culminem em uma subordinação. Entretanto, Foucault sugere que os poderes não estão localizados em pontos peculiares da sociedade, mencionando que o poder não existe, mas sim práticas ou relações de poder. Assim, podemos dizer que Cláudia é submetida não a um poder específico, mas a práticas de poder, relacionado ao fato de Lestat produzir sobre ela um saber relacionado ao conhecimento e atitudes da pequena vampira. A *vampirização* de Cláudia na forma de criança, além de servir para um suposto equilíbrio, também pode ser vista como uma forma mais fácil de domínio, o que Foucault menciona como dispositivo panóptico. Nesse sentido, para Foucault, o principal modelo de aparelho disciplinar de prisão será o tal dispositivo, uma vez que há a distribuição dos corpos em espaço que favorece visibilidade, ocorrendo a vigilância e assim, conseqüentemente, o controle da atividade individual. Podemos dizer que Lestat faz uma tentativa de aplicar esse dispositivo, fazendo com que o corpo de Cláudia seja uma forma de prisão, a partir do momento em

<sup>43</sup> Arquivo pessoal da autora.

que pode vigiá-la com mais facilidade, justamente por se tratar de uma criança. Nesse sentido, para esse caso, o dispositivo panóptico funcionaria como um poder disciplinar, ou seja, ter Cláudia próxima ao alcance de sua visão era uma forma que ele possuía de forjar, ou até mesmo forçar um equilíbrio em sua família incomum, supondo que assim, poderia manter, não só Cláudia, mas também Louis sobre o seu domínio.

Entretanto, por julgar-se tão certo de seu poder, ou da prática de poder que pensa exercer sobre Cláudia, não percebe que a menina vai criando em sua vítima mecanismos, primeiramente sutis de resistência, até culminar em um afrontamento direto, com demonstrações de força, ainda que dentro dos limites de sua fragilidade. Sendo assim, é como se Cláudia iniciasse uma disputa de poder com Lestat, valendo-se de elementos sutis bem apropriados à sua mente feminina e perversa. Lestat falha em sua tentativa de impor seu poder e de ironizar Cláudia, de modo a adestrar a mente e o corpo de Cláudia. Todavia, não há como controlar sua criação, pois a criança-demônio desafia sua dominação, questionando a inteligência e sabedoria de seu vampiro criador, argumentando para si mesma o quanto Lestat era tedioso e autoritário. Cláudia escapa do controle, do domínio patriarcal e nem seu corpo, que é sua prisão anatômica, consiste em um empecilho para seu plano de libertação. Assim, inicia com Lestat uma disputa de poder, em que se perde ou se ganha. Entretanto, como veremos mais adiante, é uma disputa em que o elemento feminino tenta se evidenciar de modo a destruir o patriarcalismo.

Em alguns relatos e em várias épocas, a figura da mulher sempre esteve associada ao mal, sobretudo na cultura do ocidente e pelo fato da construção de uma identidade negativa para a mulher, geralmente marcada pela transgressão ou pela perversão. Por essa razão, muitas narrativas mencionam a mulher como uma presença maléfica que corrompe, seduz e que causa destabilizações em ambientes conservadores predominantemente patriarcais (lembrando que ambos os assuntos são construções sociais, e, nesse sentido, a figura do vampiro teve um papel fundamental para a associação da mulher ao mal, nas figuras de Carmilla (Le Fanu), Cristabel (Coleridge) e Clarimonde em *A Morta Amorosa* (Gautier), segundo Bruno Costa (2012). Nos ambientes em questão, percebem-se vozes e corpos silenciados pela dominação masculina. Cláudia, entretanto, é uma personagem que, mesmo fragilizada por sua condição, não permite ser silenciada, tendo uma postura contrária à submissão. Por ser mulher em um corpo de criança, não se permite permanecer por muito tempo subordinada a seu criador. Partindo dessa perspectiva, observamos que o corpo é um

elemento presente na construção do imaginário das mulheres, sejam elas submissas ou violentas e, segundo Elódia Xavier (2007), o “corpo violento” pode ser atribuído à personagem Cláudia, por subverter o ideal de inocência e pureza de seu corpo infantil, usando-o como um instrumento para matar. Há que se perceber a dualidade desse corpo que, ao mesmo tempo em que é frágil e limitado, é sedutor e violento, por ser usado para atrair suas vítimas, revelando a falta de escrúpulos para matar. O corpo é sempre considerado o centro das atenções, cabendo-lhe ou força, no universo masculino, ou, no caso das mulheres, delicadeza. Desse modo:

O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar ou rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são o objeto de uma perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. Enclausurá-las seria a melhor solução: em um espaço fechado e controlado, ou no mínimo sob o véu que mascara sua chama incendiária. Toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, um legitimando o outro. Se algo mal lhe acontece, ela está recebendo apenas aquilo que merece. (PERROT, 2005, p. 447).

Cláudia difere um pouco da associação da mulher ao mal em sua concepção original, entretanto conserva características semelhantes a partir do momento em que pode ser percebida como uma ameaça ao sistema patriarcal, enquanto está sob o domínio de Louis e Lestat, ou quando passa a ser conhecida pelos vampiros do Teatro dos Vampiros. A vampira perfaz-se como um elemento de ameaça, justamente por causa de sua perspicácia e inteligência maligna, disfarçada em um corpo fragilizado. Ela é vampirizada aos cinco anos de idade; nesse sentido, pelo fato de o vampiro ser uma alma condenada a viver em um corpo que não envelhece, o corpo torna-se para Cláudia um suplício, uma limitação. Cláudia passa por uma transformação interna, entretanto, seu corpo permaneceria o mesmo, como podemos notar no trecho a seguir:

Ela olhou ao redor e disse que o quarto era bonito, muito bonito, mas ela queria a mamãe. Ela pegara o pente e o passava pelo cabelo dela, segurando-os com cuidado para não se machucar. Conforme era desembaraçado, seu cabelo parecia mais com o cetim. Era a criança mais bonita que eu já vira, e agora cintilava como o fogo frio dos vampiros. Seus olhos eram olhos de mulher, eu percebia. Ela ficaria branca e etérea como nós, mas não perderia suas formas. (RICE, 1976, p. 93).

A partir desse momento, podemos perceber que essa transformação abalizaria a personagem, tanto como uma sedutora criança-vampiro, quanto como uma mulher condenada a viver em um corpo de criança, o que vai problematizar a sua identidade de uma forma interessante para os nossos propósitos de pesquisa. Outro fato importante é

que a personagem também estaria fadada à eterna dependência de outra pessoa, devido à sua frágil condição. Tal fato nos remete às questões relevantes sobre o feminismo, tão recorrentes na Literatura Gótica, que via a mulher como inferior, bem como nos anos de 1970, devido aos movimentos da Segunda Onda do Feminismo. Sendo assim, ainda que o romance seja ambientado no passado (tudo começa em 1791, transpassa o século XIX e culmina no momento da narrativa de Louis para o repórter a quem dá a “entrevista” nos anos de 1980), há conexões nítidas com a atualidade, como menciona Maria da Conceição Monteiro (2003) a respeito de novas imagens de mulheres, bem como organizações familiares atípicas, como mães e pais solteiros. No caso de Cláudia, uma família formada por dois pais, fazendo uma alusão à união de casais homossexuais. A autora vai além dos pensamentos do gótico contemporâneo de Spooner (2006) e do gótico pós-modernista de Beville (2009), mencionando o termo “*neogoticism*” para explicar as dimensões femininas presentes nas mudanças cultural e literária. A vampira Cláudia aqui se encaixa, uma vez que os horrores pelos quais tanto passa como provoca situam-se em uma nova dinâmica de lar, ou seja, em uma residência urbana e burguesa, em substituição ao castelo, tão comum no gótico, em especial o oitocentista.

Tanto a obra *Entrevista com o vampiro*, como a personagem Cláudia se enquadram no que Monteiro (2003) chama de neogótico. Se o gótico funcionava como um gênero transgressor em seu surgimento e consolidação, o neogótico, de acordo com Monteiro, oferece uma orientação no que tange às crises pessoais do indivíduo pós-moderno. Em outro momento, Monteiro (2004), as moças estão sempre aprisionadas em castelos, torres ou em um emaranhado de labirintos, onde aguardavam pela salvação. Entretanto a personagem Cláudia não é totalmente, aprisionada. Ao contrário de muitas personagens, devido à sua condição, Cláudia vai criando artimanhas sedutoras para conseguir suas vítimas. Nesse contexto, a sua prisão é o seu próprio corpo. Há uma grande angústia e revolta envolvendo a personagem por toda a sua existência na obra de Anne Rice, principalmente pela condição de seu corpo: a eterna condenação em um corpo de criança e a impossibilidade de viver como uma mulher e possuir integralmente os atributos também físicos das mulheres comuns. Cláudia é presa ao seu corpo, tem apenas uma função mantenedora de um frágil equilíbrio em sua família, sendo excluída do mundo dos vampiros por representar uma ameaça, sem ter como consolidar sua identidade e presença como elemento feminino.

Merece ser ressaltado que, apesar de ter o corpo frágil, Cláudia configura-se como um corpo abjeto, segundo o pensamento de Julia Kristeva (1982), de que o abjeto

é aquele que causa atração e repulsa, além de desequilibrar um sistema de regras, sendo elas relacionadas à lei ou religião, fato que abordaremos posteriormente. Cláudia subverte a inocência e o corpo de uma criança, justamente por ter plena consciência de sua natureza assassina, fazendo de seu corpo, de sua beleza infantil e fragilidade, artifícios para atrair suas vítimas. Dessa forma, o corpo de Cláudia é abjeto de acordo com o seguinte trecho: “Abjeção, por outro lado, é imoral, sinistra, intrigante e sombria: um terror que dissimula, um ódio que sorri, uma paixão que usa o corpo para permuta em vez de inflamá-lo, um devedor que o vende, um amigo que o apunha-la.” (KRISTEVA, 1982, p.04).<sup>44</sup>

Cláudia também pode ser considerada como um monstro, cabendo aqui o seguinte questionamento levantado também por Roberto Gonçalves Ramalho (2006) ao discorrer sobre a criatura concebida pelo cientista Victor Frankenstein: “O que é um monstro, senão um corpo abjeto?” (RAMALHO, 2006, p.9), uma vez que Cláudia pode ser considerada uma criatura magnífica e ao mesmo tempo um ser horrendo. Ao contrário do “monstro” criado pelo médico/cientista Victor Frankenstein do romance de Mary Shelley, Cláudia não é uma criatura, não é uma deformidade física. Não obstante, ela é considerada uma monstruosidade, mas não uma deformidade de fato, uma vez que seu corpo, embora não acompanhe o crescimento de seu intelecto, de sua alma de mulher, é um corpo composto por delicadeza e beleza. Há dois tipos de abjeção atrelados nesse contexto: o aspecto físico de criança e o reconhecimento de sua natureza vampírica, no momento de sua transformação.

Ainda tomando como referência a figura do monstro de Frankenstein, que sofre marginalização por seu aspecto repugnante, Cláudia não é rejeitada socialmente, participando de eventos e festas da alta sociedade, sempre acompanhada de seus “pais”, por isso, mencionamos anteriormente que ela não é totalmente aprisionada. Partindo-se dessa condição, podemos concluir que a sociedade só despreza o que lhe é diferente. Cláudia é, nessa perspectiva, uma “criança inofensiva” que transita livremente entre as pessoas que não percebem sua real condição, que é disfarçada pela sua beleza e educação refinadas. Entretanto, sua liberdade é condicionada, uma vez que seu corpo é sua prisão. Podemos perceber que a transformação citada no trecho acima, marcaria a

---

<sup>44</sup> Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles,\*a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you.\*. . .

personagem tanto como uma sedutora criança-vampiro, quanto como uma mulher confinada em um corpo infantil, fator decisivo na criação de sua identidade. Outro evento importante é que a personagem também estaria fadada à eterna dependência de outra pessoa para a manutenção de sua sobrevivência, devido à sua frágil condição. Como já afirmamos anteriormente, tal fato nos remete às questões relevantes sobre questões levantadas sobre feminismo, tão recorrentes na Literatura Gótica. Se, de acordo com Monteiro (2004), as moças estão sempre aprisionadas em castelos, torres ou em um emaranhado de labirintos, aguardando pela salvação, a personagem Cláudia não é totalmente aprisionada, por conta de sua prisão restrita ao corpo. Ou seja, ainda assim, ela possui mobilidade, principalmente na sociedade, onde circula livremente sem levantar grandes questionamentos. Ao contrário de muitas personagens, devido a sua condição, vai lançando mão de estratégias sedutores para garantir sua sobrevivência, ao mesmo tempo em que se torna uma ameaça para um de seus criadores. Cláudia, ao ser transformada em vampiro em tenra idade, é impedida de viver sua infância plenamente ao ser criada em uma família incomum (dois pais e sem o convívio com outras crianças). A personagem não tem chance de viver a transição de criança para mulher, nem a sua sexualidade. Entretanto, faz-se mulher de modo solitário e obstinado e, em sua fragilidade, era *empoderada* a ponto de não se calar diante de Lestat, chegando ao ponto de tramar sua morte, para libertar-se de sua opressão.

Segundo Thomas Bonnici (2007), muitos teóricos consideram o corpo mais do que um sistema físico, pois o mesmo é considerado um constructo produzido por elementos como a ideologia e a história, mencionando que o corpo também contribui para formação da identidade pessoal e social. O autor também cita Judith Butler para afirmar que o corpo é um sistema que produz e é produzido por significações sociais. A respeito da condição do corpo da personagem Cláudia, podemos considerar que sua anatomia feminina é a principal culpada por sua inferioridade e também por sua monstrosidade durante sua existência, principalmente se partirmos do princípio de que a mente é vista como a ideia ou extensão do corpo. Portanto, ainda que a personagem seja dotada de inteligência e de façanhas próprias de uma mulher adulta, seu corpo não corresponde à sua mente, ou seja, a perpétua condenação em um corpo de criança e a impossibilidade de viver plenamente como uma mulher são fatores que problematizam o seu “sentir-se mulher” e aos perigos que pode causar. Ainda que infantil, o corpo de Cláudia não é a representação de sua alma, mas é seu instrumento, não só para matar de forma atraente, bem como para expressar sua raiva, sua feminilidade, podendo tudo isso

também ser encarado como a projeção de angústias e medos que também assombram o indivíduo pós-moderno. Nesse sentido, segundo Jeffrey Jerome Cohen (2000), o corpo do monstro incorpora medo, desejo, ansiedade e fantasia, exatamente como acontece com o corpo de Cláudia, que assume uma vida diferente daquela para a qual foi naturalmente criado, para incorporar elementos como tensões, ansiedades e questionamentos, que são fundamentais para a problematização e busca da identidade de Cláudia.

Segundo Michel Foucault (2014), o corpo tem uma história, uma vez que é representação de lugar e de poder, sendo, portanto, algo que é construído. O mesmo ocorre com a identidade: a mesma não é estabelecida definitivamente, sendo também construída, observando-se traços formadores da identidade, como as relações de poder e questões relacionadas ao sexo e ao corpo, levando-se em consideração a vampira Cláudia e seus genitores. Desse modo, “Homens e mulheres são identificados por seu sexo; em particular as mulheres são condenadas a ele, ancoradas em seus corpos de mulheres chegando até a serem prisioneiras deles” (PERROT, 2005, p.470). Cláudia é excluída e tem suas limitações, restando a ela somente o ambiente doméstico e as poucas vezes em que pode se expor com seus pais. A vampira empreende uma busca solitária para estabelecer sua identidade em um ambiente androcêntrico. Pelo fato de *Entrevista com o Vampiro* ter sido escrito na década de 1970, podemos dizer que Cláudia é a representação da identidade desejada pelas mulheres, justamente por trazer uma mulher, ainda que com aspecto infantil, com agência e determinada a destruir de vez o patriarcalismo ao qual é fadada, ou seja, Cláudia pode ser “lida” como uma plausível representação da liberdade almejada durante a Segunda Onda Feminista ao trazer à baila discussões entre o masculino e o feminino, bem como a dominação sofrida pelas mulheres. Em vista disso:

Nas décadas 1960-1980, a identidade consistia na libertação do patriarcalismo, na autonomia financeira e política, na recuperação linguística e literária da mulher. Parece que atualmente e no mundo ocidental a identidade feminina, já pluralista e multicultural, gira, entre outras coisas, em torno do controle absoluto do **corpo** (fertilidade, **sexualidade**, entre outros) da mulher, da violência contra a mulher, das igualdades constitucionais, do fim do racismo e da promoção da diversidade, da justiça econômica. (BONICCI, 2007, p. 19).

Além da busca da identidade da personagem como mulher, podemos também fazer uma relação com a questão do corpo erotizado, mencionado por Elódia Xavier (2007). Compreendemos que, além da condição de mulher, Cláudia também tem a

necessidade de evidenciar sua alma feminina tanto em atitudes como em suas vestimentas. Curiosamente, Cláudia torna-se mulher sem ter passado pela transição infância/adolescência e, conseqüentemente, sem ter experimentado a conformação biológica do corpo de mulher, com os processos hormonais, menstruação e crescimento. Nesse sentido, todo esse processo foi totalmente interdito para Cláudia pelo processo de vampirização por ela sofrido e imposto por um representante do poder patriarcal. Ainda assim, Cláudia percebe-se mulher e sua alma feminina a instiga a um questionamento direto a Louis de como seria fazer amor, uma vez que sabe que sua sexualidade foi-lhe tomada.

Segundo Xavier (2007), o corpo erotizado é aquele que vive sua sensualidade de maneira plena, conseguindo passar para o leitor as sensações de uma experiência erótica. Porém, a personagem em questão não consegue viver de maneira plena essa experiência por causa de suas limitações. Cláudia transfere sua feminilidade para as roupas que usa. No entanto, o conflito interno se instala, uma vez que não pode calar seus sentimentos em relação a Louis. É interessante mencionar que, ainda que não possa viver sua sexualidade de forma plena, devido ao seu confinamento, Cláudia desenvolve o que Xavier (2007) chama de corpo violento, como já focalizado aqui em momento prévio. Este tipo de corpo, representado por personagens femininas, também está relacionado à personagem Cláudia, uma vez que ela traz a característica de violência e maldade, subvertendo o ideal de inocência e pureza com o espírito adulto aprisionado em seu corpo infantil, pois, desde os cinco anos, ela já não possuía escrúpulos para matar. Desse modo, o corpo violento retratado por Cláudia está presente nos momentos em que ela sai à procura de suas vítimas para se alimentar, como o trecho a seguir tão bem ilustra:

(...) Cláudia era um mistério. Não era possível descobrir o que já sabia ou não. E vê-la matar era arrepiante. Ficava sentada na praça escura esperando que um cavalheiro ou uma dama gentis a encontrassem, sempre com um olhar ainda mais desalmado do que Lestat. Como uma criança cheia de medo, murmurava um apelo aos adultos delicados e admirados que a levavam da praça ao colo, enquanto ela envolvia-lhes o pescoço, com a língua e os dentes e um olhar vitrificado pelo desejo. [...] (RICE, 1976, p. 99).

Cláudia é o corpo abjeto, aquele que, mesmo frágil e delicado, desperta horror, por ser um corpo anormal: um corpo infantil que traz em si uma alma envelhecida e tolhida de experiências comuns, tanto a mortais como aos vampiros literários conhecidos. Sua monstruosidade é representada pela perda de sua infância e também



pelos questionamentos que faz a respeito tanto de sua forma como sobre haver outros de sua espécie. Cláudia reconhece-se uma assassina sem escrúpulos; porém, rebela-se o tempo todo por ter sido transformada sem escolha e em um momento de completa vulnerabilidade, percebendo que a sua criação também envolve interesses particulares de Lestat, usando a criança para manter-se junto de Louis e assim poder usufruir de uma vida social abastada e uma posição social respeitada e elevada. Sendo assim, Cláudia é por duas vezes vítima de um mesmo algoz, o vampiro que a impede de viver sua vida, ou pelo menos parte de sua infância e juventude, aprisionando sua alma e aprisionando também o seu corpo de uma forma egoísta, aproveitando-se de um momento de fraqueza do vampiro Louis. Nesse sentido, Cláudia torna-se um monstro construído, justamente por funcionar como um elemento que é fundamental para o estabelecimento de um vínculo, mesmo que de maneira forçada, entre Louis e Lestat, que mantinham uma relação de dependência e de conveniência, ao mesmo tempo em que faz com que o poder patriarcal seja mantido.

Vale ressaltar o propósito de se criar Cláudia em um corpo de criança, levando em consideração à infantilização da mulher e amadurecimento da criança, que se evidencia no século XX, tomando como base a mudança de comportamento dos indivíduos. A personagem em questão, desde o momento de sua criação, traz características muito relevantes relacionadas ao sujeito pós-moderno, bem como às realidades envolvendo a sociedade e questões de gênero e identidade, como salienta Stuart Hall:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2011, p. 9).

Cláudia representa, entretanto, não a fragmentação do sujeito, mas sim um novo direcionamento de se conceber um sujeito e sua identidade, vistos sob a ótica feminina, indo muito mais além da época da escrita do romance, permanecendo atual, propiciando mais reflexões sobre o feminino, seja como criança ou mulher. Nessa medida, as mídias, segundo Milena Gomes Coutinho Pereira (2014), desenvolvem narrativas utilizando-se de estilos ou imagens com os quais os indivíduos se identificam. Partindo desse princípio, Cláudia favorece a identificação com dois fenômenos muito comuns na sociedade contemporânea, referentes ao modo como meninas e mulheres ainda são

tratadas. Há a possibilidade de se perceber tanto o traço da infantilização como o amadurecimento de Cláudia. No primeiro caso, Lestat parece ignorar os sinais evidentes de que Cláudia estava se tornando uma mulher e insistia em presenteá-la com bonecas, além de escolher para ela seus vestidos e decoração de seu quarto, da mesma forma que Louis penteava-a e vestia-a como uma pequena boneca, mesmo sabendo que algo se transformava em seu interior. Já o segundo caso, concebe-se a partir do momento em que, estando Louis e Cláudia supostamente livres de Lestat, Louis permite que Cláudia tenha mais autonomia e passe a se vestir da maneira como condizia à sua alma; além disso, estreita-se entre eles a relação, deixando de ser voltada apenas para o cuidado, mas representando certo devotamento mais sexualizado entre ambos. Ou seja, é como se Louis visse Cláudia como uma criança em forma de mulher/amante, no que era, de alguma forma, correspondido. Assim, Cláudia prefere adotar um estilo de vida maduro, assumindo de vez, ainda que de maneira incompleta, sua feminilidade em seu corpo infantil.



**Figura 5** - Cláudia – criança travestida de mulher. Fonte: *Entrevista com o Vampiro – A história de Cláudia*<sup>45</sup>.

Tanto o fenômeno de infantilização como o de amadurecimento é possível também por conta de uma identificação de gênero. Cláudia é muito consciente e certa de sua identificação com o gênero feminino e sua sexualidade, ainda que não tenha passado pela maturidade de qualquer corpo. Sendo assim, sua identidade é representada por sua

<sup>45</sup> Arquivo pessoal da autora.

mente, daí a se comportar como uma mulher, ainda que socialmente não pudesse realmente se portar assim. Tal identificação também nos remete novamente à questão de poder, uma vez que Cláudia traz em si um *empoderamento* notável, que problematiza a sua relação com as personagens masculinas, notadamente Lestat, uma vez que:

A elaboração que se dá em torno a gênero será, portanto, uma construção conceitual da dimensão relacional no exercício das feminilidades/masculinidades, apontando sempre para a desigualdade de poder historicamente dada, com o domínio do masculino. (COUTO, 2009, p.209).

Assim, Cláudia, ainda que *empoderada*, tem como entrave o fato de Louis não lhe oferecer o suporte necessário à sua independência, tratando-a como uma menina, ainda que a reconheça como uma mulher, ou seja, além da dominação mais agressiva e explícita de Lestat, ainda há claramente o outro domínio masculino de Louis, mesmo que mais sutil e voltado à proteção. Louis, embora tenha uma natureza mais delicada e uma suposta homossexualidade, é o elemento masculino que define a vida da pequena vampira.

### **3.4 Cláudia: presença incômoda em forma de sombra de mulher**

Por todo o romance *Entrevista com o Vampiro*, a vampira Cláudia é cercada de mimos e tem suas vontades satisfeitas de modo perdulário pelo vampiro Lestat, que a cobre de luxos e de bonecas condizentes com sua primeira fase, ou seja, sua fase infantil. Entretanto, com o passar do tempo, Cláudia, principalmente na versão do *graphic novel*, começa a se questionar sobre sua condição e sobre sua forma, uma vez que a passagem de tempo para ela não fazia modificações em seu corpo físico, mas não impedia que seus pensamentos tomassem formas diferentes dos pensamentos comuns às crianças. Cláudia é um exemplo de desestabilização, uma vez que a presença feminina, quando não estava associada à inferioridade, constituía-se como um elemento de transgressão ou de desestabilizações, como mulheres reais supostamente chamadas de bruxas no período da Inquisição, como personagens fictícias que, pelo poder e fascínio que exerciam, constituíam-se como elementos perturbadores, principalmente no caso da família.

A partir da obra *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, publicada em 1949, revela-se o sentimento de injustiça das feministas, que desejam acabar com a discriminação. Consoante com Bonnici (2007), Beauvoir faz a análise de fatores relacionados ao psicológico, ao social e ao econômico, estes responsáveis “para que o homem fosse visto como Ser e a mulher como o **Outro**” (BONNICI, 2007, p. 235) e, ainda, segundo Monteiro (2004), Beauvoir teve relevante contribuição para a teoria feminista em relação ao gênero, uma vez que a mulher não é uma realidade fixa, estando sempre em processo de construção, de acordo com as experiências vividas:

[...] Assim, a mulher passa a ser concebida, mais do que simplesmente na perspectiva de gênero, como um ser sempre dotado da dimensão da liberdade, sendo desse modo encarada como um ser humano completamente *embodied*,<sup>46</sup> que não pode ser reduzido à diferença sexual, quer esta diferença seja vista como decorrência da natureza, quer seja entendida como efeito da cultura (MONTEIRO, 2004, p. 148).

Reforçando tal ideia, Bonnici (2007), cita Kate Millett (*Sexual Politics*) para mencionar os papéis sexuais que geram a relação diferenciada de dominação e subordinação, bem como a afirmação da autora de que os valores e convenções sociais foram moldados pelo homem, ou seja, pela iniciativa e direção patriarcal masculina. É a partir do anos de 1970 que a luta por direitos iguais se intensifica, justamente por ser uma época em que se acentua a conscientização de que condição da mulher na sociedade é de fato uma construção patriarcal de consequências desastrosas para as mulheres, desde séculos, ou, por que não dizer, de milênios; ou seja, uma estrutura sexista altamente discriminatória. Nesse momento, também as feministas começaram a questionar as maquinações de poder e dominação que “naturalmente” se teriam derivado dos pressupostos da linguística estruturalista de Saussure, no que tange aos significados e à relação dominação/subjugação subjacentes aos pares binários de signos linguísticos como, por exemplo, o par binário homem/mulher. Assim, cada signo linguístico em questão significa exatamente o oposto do outro, ou seja, ser “homem” significaria exatamente o oposto de ser “mulher”. Como podemos perceber, eliminam-se todas as possibilidades de realização identitária do sujeito humano quanto às questões de gênero, implicando que as diversidades sexuais e de gênero que existem no comportamento humano de certa forma seriam tabu e não mereceriam atenção. Isso é sintomático para o caso de Cláudia, pois sendo criança e menina, abruptamente lançada num mundo patriarcal e androcêntrico, como sempre foi o dos vampiros, não goza de

---

<sup>46</sup> Grifo da autora (corporificada).

uma posição de importância e nem de realização, se também considerado o par binário adulto/criança, uma vez que, grosso modo, na linguística de Saussure o segundo elemento do par binário tem menos importância que o primeiro. Em termos de identidade, é como se o primeiro elemento fosse o sujeito, e, o segundo, o objeto.

Cláudia enquanto criança/adolescente/mulher é o objeto, ou seja, o elemento supostamente de menor importância dentro de um mundo comandado por dois homens, ainda que um deles, Louis, exerça o papel de “mãe”, justamente por ter preservado sua sensibilidade e alma humana. Entretanto, tal posição de gênero, não se mostra suficiente para que a vampira Cláudia seja poupada da submissão patriarcal, mesmo porque, não nos esqueçamos, nessas estruturas é bastante comum a mulher, ou quem estiver assumindo os papéis maternos, replicar naturalmente a dominação sofrida do elemento patriarcal e passá-la adiante para crianças, adolescentes, ou outras mulheres da família. Assim, uma vez que estava diretamente ligada ao seu opressor que, de acordo com uma leitura binarista, ocupa a posição privilegiada do par – o centro – (Lestat) e ao elemento masculino menos privilegiado, mais “feminino” e mais objetificado – a periferia – (Louis), Cláudia desponta como uma presença que abala o centro e o discurso androcêntrico preponderante no mundo dos vampiros e, de certa forma, também abala a porção patriarcal de Louis.

De acordo com Bonnici (2007), o binarismo versa sobre dois termos mutuamente excludentes e hierárquicos: homem/mulher, branco/preto, direita/esquerda. Contudo, o autor ressalta que tais premissas foram rechaçadas por críticos desconstrucionistas, sobretudo pelas feministas nos anos de 1970, principalmente no que diz respeito ao binarismo homem/mulher, no qual o primeiro elemento é considerado privilegiado e o segundo subalterno. Nas palavras do crítico: “As feministas utilizaram a perversidade e a instabilidade dessa oposição para mostrar como foi construído o paternalismo e, portanto, o conceito de mulher como negativo e periférico” (BONNICI, 2007, p. 33). Destarte, esse foi o primeiro passo para tentar se colocar um fim em uma cultura paternalista e sexista milenar, o que foi claramente demonstrado nos movimentos feministas e, ainda que não tenha sido intencional, muitas dessas representações passaram a ser feitas em muitas obras da produção feminina, que não necessariamente apresentavam personagens femininas silenciadas, como o presente romance analisado de Anne Rice. Seja como for, a maioria dessas obras literárias produzidas por mulheres não possuía a “devida importância” para se inscrever no cânone literário; no entanto, a partir desses momentos revolucionários e revisionistas,

tal situação de desvantagem para as mulheres e sua produção artística e representação ficcional começou a mudar. A partir da década de 1970, com muito mais segurança e propriedade, as mulheres passaram a se projetar, a ter mais evidência e a reivindicar novos papéis e direitos. Sendo assim: “Necessita, portanto, a mulher de inventar uma linguagem própria, já que até agora, sempre tinha que se limitar a se expressar dentro do discurso masculino.” (BONNICI, 2007, p.236).

De modo intencional, a escrita de Anne Rice, em *Entrevista com o Vampiro* (1976), revela estratégias que subvertem e transformam os valores patriarcais. Cláudia é a personagem responsável por esse acontecimento, a partir do momento em que questiona sua condição, saindo da posição de subordinação, da figura de filha amada, para se transformar na mulher questionadora e vingativa. Desse modo, Cláudia subverte o patriarcalismo deixando de lado seu aspecto e sentimentos infantis, sendo que tal fato pode ser melhor entendido se consideradas as noções estereotípicas de “anjo” e de “monstro”, tão comumente reservadas para classificar as mulheres em dois polos binários radicais e mutuamente excludentes. Ou seja, sendo “anjos”, as mulheres encarnariam todas as qualidades e atributos de fidelidade, amor, candura, pureza e submissão, almejados pela ideologia patriarcal, ao passo que sendo “monstros”, estariam materializando os atributos opostos aos de “anjos”, tornando-se impertinentes, desestabilizadoras e indesejadas pela lógica patriarcal, que estaria sendo desafiada. Assim, é de grande relevância destacar a ousadia de grande parte da escrita feminina a partir de 1970 para minar as maquinações ideológicas estereotipadas por trás de pares como “anjo/monstro”, para virar o jogo e criar situações de *empoderamento* favorecendo as mulheres, uma vez que:

(...) pode-se dizer que o construto patriarcal “anjo-monstro” é uma estratégia das autoras, independentemente de seu estado de humor, em criar personagens desenvolvendo ações simbólicas que subvertem a opressão patriarcal e denunciam a exclusão feminina enraizada na cultura e, conseqüentemente, na literatura.” (BONNICI, 2007, p. 23).

Tal fato merece destaque uma vez que Anne Rice, ao conceber a primeira ideia de seu mais importante romance, um conto de 1969, sofreu a rejeição desse conto, somente voltando às ideias e ao enredo constantes dessa pequena obra literária em 1976, quando finalizou e publicou o desdobramento final corporificado no romance *Entrevista com o Vampiro*. Em vista disso, podemos pensar em alguns questionamentos, tais como: teria ocorrido essa rejeição simplesmente por ser ela uma escritora? Seria o assunto banal e desinteressante aos olhos masculinos que o julgaram? Não há como responder

às perguntas com precisão; entretanto, Anne Rice segue obstinada em seu propósito e ao conceber *Entrevista com o vampiro*, sete anos após a ideia inicial, é reconhecida como uma autora de talento, trazendo à baila assuntos relevantes e que já estavam sendo discutidos, principalmente com o advento dos Estudos Culturais. Propositalmente ou não, Rice traz a possibilidade do questionamento que tais estudos começavam a propiciar, como a cultura popular, a escrita das minorias, bem como aos assuntos relacionados a esses grupos. *Entrevista com o Vampiro* pode ser também considerado como um romance que ensinou, direta ou indiretamente, a representação de minorias, como crianças, mulheres e homossexuais, mais precisamente, como foco de nosso estudo, da figura da mulher e seu posicionamento diante do patriarcalismo, principalmente se tivermos em mente que Cláudia é de fato triplamente excluída: por ser criança e mulher, numa sociedade patriarcal, e por ser vampira, nessa mesma sociedade que rejeita o ser abjeto e não normativo, ou seja, é transformada em uma idade que não é aceita pelos vampiros.

Desse modo, a vampira Cláudia, diferentemente das vampiras do Teatro dos Vampiros, que não possuem uma passagem relevante na narrativa e das vampiras de Bram Stoker, faz-se notar, corre riscos e, como preço de sua ousadia, tem sua vida imortal destruída, justamente por representar uma ameaça, ou seja, por ser um poder destabilizador. Entretanto, seu poder não é revelado de imediato: depois de sua criação, Cláudia, como qualquer ser humano, embora dentro de uma realidade vampírica, passa por seu processo de amadurecimento e de percepção do mundo à sua volta, tornando-se uma vampira humanizada. A vampira traz em si questionamentos e pensamentos sobre sua condição, corrompendo o que se espera de uma criança comum, que imita o mundo exterior para construir sua identidade. Contrariamente a essa expectativa patriarcal, Cláudia subverte o que lhe é ensinado e transgride a norma patriarcal que a seguinte passagem demonstra: “Ao integrar, através da linguagem, o universo social definido pelo polo masculino da cultura, a criança passa a ser definida por ele, ficando privada de ser um sujeito pleno, realizado e unificado.” (ZOLIN, 2009, p. 33). Ainda sobre esse aspecto, Cláudia segue na contramão da afirmação de “que toda manifestação de poder exige o consentimento por parte do oprimido.” (MILLETT, *apud* ZOLIN, 2009). Desse modo, Cláudia não se permite a posição subalterna, preferindo transgredir regras que lhe eram impostas dentro da formação de seu lar ou quando, aos poucos, mudanças iam se operando em seu interior, decidiu-se por não obedecer Lestat. Só então há realmente certeza de que além de ter assumido de vez sua natureza

demoníaca Cláudia havia também definitivamente se tornado mulher, como podemos comprovar neste trecho do romance:

- Mas estes eram os sinais. Foi ficando cada vez mais fria com Lestat. Passava horas fitando-o. Quando ele falava, era comum ela não responder, e mal se podia saber se era desprezo ou se não tinha escutado. Nossa frágil tranquilidade doméstica explodiu com esse ultraje. Ele não teria que ser amado, mas não seria ignorado. Um dia chegou a voar para ela, gritando que lhe daria uma surra e eu me vi pronto para lutar com ele como tinha feito anos antes de ela vir para nós. (RICE, 1976, p. 103, 104).

O trecho citado traz definitivamente a passagem de criança para mulher, reforçando a insubordinação de Cláudia a seu vampiro criador. É também visível o traço de violência demonstrado por Lestat, reforçando ainda mais a questão patriarcal de opressão. É como se para a pequena vampira fosse reservado o papel de obediência, de simples objeto nas mãos de seus criadores, em especial do vampiro Lestat, que é o representante do poder masculino dentro da família incomum que havia criado. Fica evidente, também, que a presença de Cláudia pode ser considerada até mais que uma sombra perturbadora. Ela é, de fato, uma ameaça dentro de sua família, uma vez que desequilibra o poder exercido por Lestat, sendo, posteriormente, um empecilho para os planos de Armand de ter Louis ao seu lado. Cláudia representa o ofuscamento do pensamento androcêntrico, destacando-se como figura feminina transgressora dentro de sua família e no Teatro dos Vampiros, onde também era vista como uma ameaça e também superior às vampiras que faziam parte dessa comunidade que se apresentava em espetáculos sedutores e sangrentos.

Entretanto, cabe aqui ressaltar que Cláudia em pouco tempo tem consciência de que representa tanto o mal como uma ameaça e, dentro desse prisma, pode ser considerada um monstro, pois, “desloca-se de uma fase inocente para uma perversamente gótica” (MONTEIRO, 2004, p. 121). Ao contrário do que se espera em uma narrativa do gótico, Cláudia não deve ser protegida do monstro, pois ela, ainda que seja uma criança, é o monstro. Cláudia vai demonstrando que não é de modo algum passível de ser submetida ao controle paternal, reagindo muitas vezes com fúria ao ser detida. Há dois momentos importantes presentes tanto na obra original de 1976, quanto na versão em *graphic novel* (2015), que mais detidamente focaliza o *empoderamento* de Cláudia. O primeiro momento é a tentativa de assassinar Lestat, envenenando dois meninos com láudano e absinto e o segundo momento se dá quando ela percebe a iminência de ficar sozinha, pelo fato de Louis se sentir atraído por Armand, tendo que procurar por alguém que ofereça tanto segurança como um modo de prosseguir com sua



existência de vampira. Em tais momentos, percebemos que Cláudia tem a obstinação de pôr um fim ao patriarcado, à subjugação a qual é condenada, constituindo esse processo a catarse de seu ódio por ter sido transformada em vampira ainda quando criança. Nesse sentido, ainda podemos citar a necessidade de Cláudia ter perto de si não mais a presença masculina, ainda que protetora de Louis, mas sim de uma “mãe”, mulher e feminina de fato. Assim, a vampira-criança é a personificação do que citamos anteriormente de a mulher sempre estar ligada ao mal, como a seguinte passagem ilustra:

Durante a década de 1870, o mito do vampiro foi fortemente influenciado pela forma negativa como a sociedade reagia às mudanças no comportamento da mulher, cada vez mais independente, com opiniões e atitudes próprias. Para muitos, a nova situação era indesejável e perigosa, e uma verdadeira misoginia alastrou-se pela sociedade. Ao longo do século XIX, desenvolveu-se o estereótipo da belle *dame sans merci*, que levava o homem à obsessão, reduzindo-o à impotência até destruí-lo. (ARGEL e NETO, 2008, p. 40).



**Figura 6** - Cláudia e sua tentativa de matar Lestat. Fonte: *Entrevista com o vampiro – A história de Cláudia*<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Arquivo pessoal da autora.

Cláudia é de certa forma associada à figura do mal, mas não da forma estereotipada: ela traz em si o espírito de liberdade e a percepção de que não é possível se submeter a nenhum tipo de dominação, recusando-se a obedecer às regras que o poder patriarcal representado pela figura de Lestat lhe impunha. Após ter se livrado de seu algoz e de ter partido para uma aventura em busca de sua origem, Cláudia começa a perceber, após ter ido com Louis ao Teatro de Vampiros, que poderia perdê-lo a qualquer momento, passando a ter a necessidade de preservar sua existência, sendo que sua grande preocupação consistia em encontrar alguém que não a abandonasse, possivelmente era o que Louis estava prestes a fazer. É relevante mencionar que a vampira elege uma figura feminina, como se também estivesse buscando por algo que lhe fora negado por tempos: o afeto materno. Em vista disso, Cláudia tem o entendimento de que uma companhia feminina jamais a abandonaria; no caso, Madeleine, a artesã da loja de bonecas, talvez por trazer em si também o sentimento de perda de sua única filha e por ser, ao que tudo indica tanto no romance quanto no *graphic novel*, uma mulher solitária. A pequena vampira escolhe a dona de uma loja de bonecas, mas antes, usando de sua intuição, procura saber da história de sua futura cuidadora, valendo-se da sua sedução infantil para convencer a jovem mulher a ser sua “mãe substituta”<sup>48</sup>. Entretanto, não foi preciso tanto tempo para que Madeleine decidisse ser a figura materna que Cláudia tanto procurava, mesmo tendo que se transformar em uma vampira. Contudo, Madeleine, assim como Cláudia, parece lutar contra o mundo masculino e há uma intencionalidade de Anne Rice na inserção dessas duas personagens femininas, ou seja, “Em *Entrevista com o Vampiro*, Rice insiste que as estruturas culturais são extremamente opressivas para mulheres e que o mundo de mães e filhas não é um paraíso seguro.” (HODGES, DOANE, 1991, p. 161)<sup>49</sup>.

É possível estabelecer uma relação entre a figura bíblica de Madalena com a personagem Madeleine de *Entrevista com o vampiro*, se observarmos que ambas podem ser vistas como mulheres desconhecidas, mas que suscitam curiosidade e discussões, por causa de suas origens e independência. Maria Madalena, ou simplesmente Madalena,

---

<sup>48</sup> É importante frisar que usamos aspas, tendo em vista a expressão “surrogate mother” usada no artigo “Undoing Feminism in Anne Rice’s Vampire Chronicles”.

<sup>49</sup> Claudia’s killing of Lestat seems at first to free her and Louis – the male vampire who is not maternal – but they have only an illusory freedom from the father. After Lestat’s apparent death, Claudia and Louis travel to Europe searching for their origins. Louis looks for a homosocial origin in older male vampires, Claudia for a surrogate mother. The mother she finds is herself a dollmaker and mad from the loss of her girl child. The mother, Madeleine, is no less defined by male society than Claudia has been, though the attachment between the women reveals a shared desire to repudiate paternal control. In *Interview with the vampire*, then, Rice insists that cultural structures are extremely oppressive to women and the world of mothers and daughters in no safe haven.

aparece no Novo Testamento várias vezes. No Evangelho Segundo São Lucas, Madalena é mostrada como a mulher da qual são expulsos sete demônios, conseguindo sua libertação, passando a ser uma discípula fiel de Jesus. Na gnose, Madalena é vista como o elemento feminino a quem Jesus transmitia conhecimentos, sendo considerada uma discípula gnóstica por excelência<sup>50</sup>, vista como uma mulher pecadora, quando, na verdade, nunca se conformou com as leis de uma sociedade patriarcal em que o conhecimento era reservado aos homens, não cabendo às mulheres questionar ou interpretar os segredos obscuros das escrituras. Madalena era, portanto, uma mulher livre, dona de si, mas que ansiava por conhecimento, daí sua fidelidade a seu mestre.

Madeleine, ao contrário de Maria Madalena, renunciando à sua liberdade, sua vida e independência para assumir o papel de “mãe” de uma criatura sobrenatural, ela toma a pequena vampira para si. Madeleine segue Cláudia como se desempenhasse o papel não só de protetora, mas como alguém para partilhar os conhecimentos e as buscas exercidas por sua filha “emprestada”.

De certo modo, Cláudia, ao escolher Madeleine como sua protetora, reforça ainda mais a concepção que tem da importância do elemento feminino. É como se quisesse estabelecer de vez sua força na figura de uma mulher que, assim como ela, lutava por sua independência e agência em um mundo dominado por homens, compartilhando com sua ama o desejo de repúdio ao controle paternal, mas há a possível condição de Cláudia fazer com que Madeleine tivesse um papel subalterno, de modo que Cláudia fosse superior a sua protetora. Entretanto, há certa evidência de que Madeleine tenha enlouquecido ou pelo menos tenha deixado vir à tona a perda da filha, culminando em um desejo desesperado de ter a quem cuidar ou lhe fazer companhia, do mesmo modo que podemos considerar também uma relação incestuosa ou homossexual própria do romance de Rice:

O que distingue a relação entre Claudia e Madeleine é que o elo entre elas é ao mesmo tempo erótico e familiar. Em livros de vampiros de Rice, relações lésbicas são marginalizadas, enquanto as relações homossexuais masculinas são enfatizadas. Uma explicação para essa ênfase é dada nas sequelas de *Entrevista com o Vampiro* em que a homossexualidade masculina é definida como baseada em uma relação com a mãe, que envolve não só a identificação feminilizante, mas também um desejo incestuoso. (HODGES E DOANE, 1991, p. 172).<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Segundo a gnose, que significa “conhecimento”, Maria Madalena, na época de Jesus, era portadora de gnose espiritual, ou seja, um conhecimento espiritual muito elevado, considerando as mulheres de seu tempo.

<sup>51</sup> [...] What distinguishes the relation between Claudia and Madeleine is that the attachment between them is erotic as well as familial. In Rice’s vampire books, lesbian relationships are marginalized while male homosexual relations are emphasized. An explanation for this emphasis is given in the sequels to

Entretanto, Cláudia só decide procurar uma “mãe” por pressentir o perigo que corre ao ter contato com o Teatro dos Vampiros. Cláudia passa a ser vista pelos integrantes do Teatro dos Vampiros como uma ameaça ao ter cometido um crime, assassinando seu criador. É relevante mencionar que ainda que Anne Rice possua certo propósito em mostrar uma personagem *empoderada*, pois as outras vampiras do romance não possuem a mesma vivacidade de Cláudia, mesmo sendo belas e jovens, a elas não era dado nenhuma importância. No Teatro dos Vampiros, Stelle e Celeste, as duas vampiras cujos nomes são citados, apenas compõem o elenco das personagens, cabendo-lhes apenas um papel secundário apenas relacionado à atuação e ao viés estereotipado da “beleza”.



**Figura 7** - A escolha de Cláudia: uma mãe. Fonte: Entrevista com o vampiro – A história de Cláudia<sup>52</sup>.

Contudo, ainda que tenha feito a escolha certa, Cláudia sucumbe, juntamente com Madeleine. E isso ocorre não só pelo fato de os vampiros se vingarem de uma “traidora”, mas sim por perceberem em Cláudia uma ameaça constante aos vampiros masculinos. Entende-se pelo romance que os vampiros controlam até mesmo o número

---

Interview with the Vampire in which male homosexuality is defined as based on a relation to the mother which involves not only a feminizing identification but also an incestuous desire [...]

<sup>52</sup> Arquivo pessoal da autora.

de vampiros em sua “comunidade” e é possível notar uma fala sexista proferida por Armand:

[...] Porque os vampiros do mundo são poucos, vivem no temor de encontrarem traidores entre eles próprios e escolhem seus aprendizes com muito cuidado, tendo certeza de que respeitarão profundamente os outros vampiros. Nesta casa há 15 vampiros, e este número é ciumentamente mantido e os vampiros fracos são temidos; também devo lhe dizer isto. [...] (RICE, 1976, p. 232).

Tanto no romance como na *graphic novel*, dos quinze vampiros que aparecem no Teatro dos Vampiros, há apenas três vampiras, sendo que apenas duas - Celeste e Stelle - possuem uma pequena evidência no teatro, mas, ainda assim, são comandadas pelos vampiros, não possuindo portanto, autonomia. Percebe-se aí também a presença incômoda de Cláudia, reforçando ainda mais a desestabilização que causa entre os vampiros masculinos. A criança vampiro personificada em mulher era considerada uma sombra perturbadora, como se fosse uma ameaça constante aos vampiros parisienses. A escolha de ter uma mãe era mais que uma forma de ter sua existência preservada, significava a possibilidade de deixar Louis livre e, nesse sentido, livrar-se novamente de uma presença masculina que já não lhe garantia nem afeto, nem proteção. Porém, ao ser destruída, Cláudia consegue desestruturar Louis, que, ao final da narrativa, desiste de seguir adiante com Armand, preferindo ficar sozinho, ateando fogo no Teatro dos Vampiros e destruindo a todos, com exceção de Armand.

Lestat acaba sobrevivendo e isolando-se do mundo contemporâneo. Posteriormente é encontrado por Louis, que decide abandonar Armand. Segue sozinho se adaptando à modernidade, consegue ver nos cinemas o nascer do sol, privilégio ao qual estava condenado a nunca mais assistir em sua vida de vampiro. O curioso é que, no final da entrevista, Louis parece ter perdido a sua essência de humanidade e morde o jovem entrevistador, sem o transformar em um de sua espécie. Cláudia não tem sucesso em sua tentativa de destruir Lestat. Assim, podemos afirmar que, como mencionamos anteriormente sobre a disputa de poder onde se ganha ou se perde, a não destruição de Lestat representa a sobrevivência do poder patriarcal que, mesmo com tantas conquistas dos movimentos feministas, ainda se faz presente na contemporaneidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chego ao fechamento desta dissertação, que considero um pouco extensa, ainda que existam muitos outros aspectos a serem explorados envolvidos, uma mistura de obstinação e teimosia por escrever sobre uma temática pouco explorada no Brasil, como a dos vampiros, que, graças aos Estudos Culturais, é explorada e estudada de uma forma mais consistente e desconstruída nos dias atuais. Admito que a empolgação e a teimosia sempre aqui me guiaram, ainda que meu orientador tenha me apontado cuidados que deveria tomar com alguns excessos, o que espero ter observado. No que se refere ao vampiro, tanto como mito tradicional como figura *pop* sempre reinventada, seja de acordo com as suas próprias experiências de épocas ancestrais vividas, seja pela sua confecção para o simples agrado de seu público consumidor e fiel, procurei desenvolver o que chamei de “passeio no mundo dos vampiros”, demonstrando sua existência, seja por meio de lendas ou relatos supostamente reais, que sempre pulularam aqui e ali pela história afora e pelos vastos cantos do mundo. Foi importante destacar como o vampiro sempre se fez presente no imaginário de povos há séculos e agora dos indivíduos modernos, como figura mítica longeva e sobrevivente, mesmo que sob diversas formas, o que em si já demonstra a sua maleabilidade para explorá-lo como ícone de identidades em (trans)formação. Em adição a isso, considero relevante frisar um dos traços do vampiro que de certo modo sempre se manteve mais ou menos constante, pelos séculos afora, em meio às metamorfoses a que ele foi submetido: a característica de sugadores de sangue e toda a riqueza de sentidos que tal traço pode implicar, que se provou relevante para a presente de leitura de *Entrevista com o Vampiro*.

Assim, para além desse traço ligado ao sangue como transferidor de força, alimento e vitalidade de um mortal para o vampiro imortal, despontam tópicos outros, convenientemente guiados pelas bases teóricas de Melton (1995) e Argel e Neto (2008), para desenvolver a trajetória do vampiro literário que, na verdade, estreou primeiramente em poesias de grandes escritores alemães, passando daí para atuações em palcos teatrais e, reforçando sua capacidade de se metamorfosear, bem como a ousadia de se fazer presente também em óperas, como uma amostra prévia da forma culta e aristocrática que viria a assumir tempos depois, por meio de *Drácula*, a narrativa criada por Bram Stoker que fez a figura do vampiro de novo se transformar e despontar para a

versão que passou a se alcunhar de “moderna”, consolando definitivamente a imagem refinada do vampiro tradicional.

O certo é que Stoker foi fundamental para que a imagem do mito do vampiro se distanciasse cada vez mais da figura horrenda difundida através das lendas tradicionais. Por outro lado, ainda que de forma sutil, *Drácula* também aborda a questão de como a mulher era vista no período Vitoriano, em que havia uma postura puritana e ao mesmo tempo repressora do elemento feminino. Com efeito, abordei, ainda que não de forma aprofundada, as diferenças entre Lucy e Mina, tendo em vista que a primeira representa a mulher que ousa infringir as regras impostas e rapidamente é associada ao mal, enquanto a segunda é vista como exemplo de pureza e reputação. Tal fato inspirou-me na investigação da figura da mulher e de sua repressão em vários momentos históricos, despertando minha curiosidade de pesquisar de alguma forma como a mulher era representada, bem como as razões para que fosse subordinada ao poder patriarcal em diferentes momentos. É relevante comentar que a figura feminina foi, de fato, pouco explorada no mundo vampiresco, sendo que, se fecharmos os olhos, possivelmente não veremos a figura de uma bela vampira, seja vaporosa ou demoníaca, mas sim um vampiro de pele clara, vestido impecavelmente com uma capa preta, com dentes proeminentes e ar sedutor, mesmo que revestido de certa monstruosidade.

Nesse sentido, ainda que eu tenha me fixado mais na figura masculina, por vezes citei vampiras femininas, sendo que uma das mais importantes obras artísticas em que se focaliza a contrapartida feminina do vampiro foi a produção cinematográfica, na verdade, uma versão dos anos de 1970, da vampira Carmilla. Curiosamente, a figura feminina em forma de vampira é pouco explorada e geralmente não tem uma existência maior que a dos vampiros masculinos. Raramente, seja em romances ou poesia, as vampiras colecionavam vítimas como os vampiros masculinos sedutores. Desse modo, vampiras, mesmo que representassem o mal e tivessem força e poder, eram mais facilmente destruídas que vampiros do sexo oposto e foi justamente esse fator que proporcionou certa curiosidade em abordar o tema dos vampiros, mas a partir de uma ótica feminina e feminista, no sentido de se exaltar mais o *empoderamento* feminino no universo “padrão” dos homens vampiros.

Retomando o mundo dos vampiros, é fato que Stoker ofereceu ao mundo, em pleno período gótico, um modelo de vampiro que permaneceria atual por anos, baseando sua obra mais importante em uma personalidade real, Vlad Tepes, ou Vlad – O Empalador. Entretanto, no século XX, em pleno entusiasmo e contestação da

Segunda Onda Feminista, Anne Rice traz à tona uma nova configuração de vampiros nos personagens do angustiado Louis e do amoral Lestat que, segundo Martha Argel e Humberto Moura Neto (2008), contribuíram para que os vampiros nunca mais fossem vistos da mesma forma, o que se faz realidade, uma vez que os vampiros passam a ser humanizados, tendo sentimentos e questionamentos parecidos com os dos humanos reais, tendo em vista a contemporaneidade. E, nesse contexto de nova configuração dos vampiros, há uma volta aos vampiros tradicionais que eram associados a pestes e doenças.

O vampiro tem então a imagem negativa da transgressão e de provedor de doenças reforçada, remetendo aos fatos do passado, de um considerável número de pessoas que eram acometidas por doenças que, por serem desconhecidas devido à falta de conhecimento científico ou médico, eram associadas às míticas e misteriosas ações atribuídas aos vampiros. Desse modo, a imagem do vampiro relacionada apenas ao mal ficaria cristalizada por anos e sendo abordada apenas como um transgressor sexual e, conseqüentemente, uma ameaça por conta de exercer o papel de agente disseminador de doenças inexplicáveis ou incuráveis. Vale lembrar que as versões filmicas trataram de remodelar a imagem dos vampiros, antes vistos como sedutores e comedidos no ato de matar para saciar sua sede de sangue, para mostrá-los como personagens transgressores e inconseqüentes, representados como jovens vampiros arruaceiros, como foi o caso do clássico “The Lost Boys”. Por conta de um declínio nas produções literárias no início do século XX, o vampiro permaneceu vivo e ativo através de produções cinematográficas e através de séries televisivas de grande sucesso e audiência. Por isso, os vampiros de Anne Rice representam uma inovação na forma de se conceber essa categoria de seres sobrenaturais. Após a publicação de *Entrevista com o Vampiro* (1976), passou-se algum tempo para que outras obras de qualidade e importância tivessem lugar garantido, dando continuidade à tradição desse sugador de sangue, que começou a ser mostrado cada vez mais próximo aos mortais, tendo a opção de destruí-los ou de se unir a eles. Do momento da descoberta da lenda do vampiro, passando para a sua consolidação para ídolo *pop* e sua “repaginação” na contemporaneidade, o vampiro continua a ser parte não somente do imaginário das pessoas, mas também das manifestações interiores das delas, no que tange a medos, vivências e expectativas.

Com relação ao gótico, que era visto como um gênero literário inferior, mas que era amplamente consumido e nos quais apareceram até escritores especializados, busquei fazer algo parecido com o “passeio no mundo dos vampiros”, a partir de vários



embasamentos teóricos que permitiram reflexões necessárias para desenvolver o entendimento dos conflitos e fatos que envolvem o vampiro. Como mencionei na dissertação, é impossível dissociar a figura do vampiro do gênero gótico, por pelo menos duas razões: sua consolidação se deu mediante esse tipo de gênero, bem como pelo fato de muitos elementos da literatura gótica estarem intrinsecamente ligados ao vampiro. Ao desenvolver minhas reflexões sobre o gótico, suponho ter conseguido explicar a razão de o gótico ainda se fazer tão presente nos dias atuais, tendo como prova disso a “sobrevivência” e constante metamorfose do vampiro até os dias de hoje.

Ao realizar uma abordagem do gótico mais voltado para a contemporaneidade, procurei me embasar na visão de Catherine Spooner (2006), que defende a ideia do *revival* do gótico. Para Spooner, o que se vê na contemporaneidade é o gótico de uma forma reavivada a partir de produtos direcionados a um grupo específico de consumidores, ou seja, tudo que faz lembrar o gótico é revestido de uma forma atual visando vendagem, e tal fato é comprovado a partir do momento em que notamos que tem sido sempre incessante a produção de muitos tipos de aparato que reforçam e conservam os traços do gótico, seja em miniaturas de dráculas, inspirados em filmes infantis como “Castelo Transilvânia”, ou mesmo no estilo “gótico”, seja em indumentárias ou em músicas que trazem a temática da dor, da morte e da solidão. Com relação a esse aspecto, também podemos citar artistas e grupos artísticos ligados ao gótico, como a banda *heavy metal Iced Earth*. Nesse sentido, ao mencionar a teórica Spooner, propus uma relação entre o consumo dos romances góticos em seu período mais influente, bem como o consumo de todo o tipo de produtos relacionados ao gótico, sejam eles brinquedos, roupas ou moda.

Com relação ao pensamento de Maria Beville (2009), o gótico é visto mais como um *survival*, ou seja, de modo sobrevivente, tendo em vista vários gêneros e várias tendências nas manifestações artísticas e culturais. Beville desenvolve um pensamento mais teórico e filosófico acerca do gótico e, por essa razão, considere-o de grande importância para melhor apreender a transformação do vampiro que temos hoje em dia. Assim, se tanto o vampiro como o gênero gótico ainda se fazem presentes na contemporaneidade, posso afirmar que sua sobrevivência advém de sua capacidade de se adaptar aos novos tempos; prova disso, são os novos escritores e escritoras que ainda se enveredam por esse caminho misterioso e sangrento que envolve os vampiros. Atentando-se ao fato de que o vampiro já não representa apenas o mal, ou seja, nas produções literárias e filmicas da atualidade, o vampiro também é capaz de amar e de

proteger sujeitos pelos quais se afeiçoa como podemos comprovar com a saga *Crepúsculo*, que desperta diferentes opiniões no que se refere ao mito do vampiro.

Nos dois primeiros capítulos, procurei abordar o vampiro e o gótico de uma forma que pudessem ser prestigiados. No primeiro caso, por ser um assunto que pode gerar preconceito ou pouca aceitação e por ser visto de forma superficial e sem grandes interesses de estudos no Brasil, mesmo contando com dois escritores já talentosos e reconhecidos, como André Vianco e Ivanir Calado e até mesmo com produções televisivas inspiradas em vampiros, como o caso da telenovela *Vamp*, exibida em 1991 pela emissora Globo, a intenção foi demonstrar que o mito do vampiro permanece atual e revestido de emoções e vivências do sujeito contemporâneo, por isso merecedor de um estudo mais aprofundado. No segundo caso, a finalidade foi mostrar o gótico como um gênero revestido de grande importância e influência, dadas as inúmeras produções escritas ou filmicas sobre a temática gótica que fizeram sucesso, obtendo o reconhecimento por parte da crítica e pelo gosto popular.

Por fim, no terceiro capítulo, aproveitando um pouco as discussões históricas, sociais e políticas envolvendo a figura da mulher, lancei-me ao desafio e audácia de escrever sobre uma pequena figura, mas de importância inegável no romance de estreia de Anne Rice, *Entrevista com o Vampiro*. A vampira Cláudia representou para mim uma chance de investigar, baseada em teorias de autores como Julia Kristeva (1982), Perrot (2005), entre outros, o elemento feminino inserido em um ambiente androcêntrico, dominado por dois vampiros. Cláudia, que é *vampirizada* aos cinco anos de idade, desenvolve uma mente feminina e sagaz em um pequeno e frágil corpo de criança, que nem sempre representa um empecilho para seus planos de libertação e *empoderamento*. Anne Rice faz da pequena vampira uma porta-voz das mulheres que, nos anos de 1970 ainda sofriam a dominação machista, principalmente no que diz respeito ao tolhimento de suas vozes, pensamentos e ações. Utilizei-me de Foucault e Elódia Xavier para demonstrar o quanto o corpo feminino é importante, como se representasse uma extensão da alma e também como uma ameaça frente ao poder masculino, daí o fato de ser tão reprimido e vigiado.

Ao utilizar o romance original e algumas referências à versão do romance em *graphic novel*, a intenção era de mostrar as sutis diferenças do ponto de vista masculino entre o narrador do romance, neste caso o vampiro Louis, e o olhar feminino, a linguagem direta com que Cláudia expressa seus sentimentos e como vai conduzindo sua vida “imortal” e os artificios que cria para mostrar sua feminilidade, bem como para

estabelecer a sua identidade. No romance, é possível ver, através da perspectiva de Louis, que Cláudia sempre procurou meios para ser vista como uma mulher, mas é definitivamente na versão gráfica que se percebe a vampira Cláudia mais claramente como uma ameaça não só dentro da família incomum em que é criada, mas no mundo novo, o Teatro dos Vampiros.

Cláudia é de certa forma a representação da repressão que as mulheres vêm sofrendo ao longo dos tempos, como apresentei brevemente ao comentar sobre o período Vitoriano. E configura-se na atualidade, não só como uma voz que não se cala e se faz valer, considerando não só a época em que o romance foi concebido, mas como uma denúncia de violências, representada pela sua relação com um de seus vampiros criadores, Lestat. Cláudia é uma criação oportuna, apenas com a finalidade de manter uma família incomum unida. Entretanto, ao se perceber mulher, consegue desfazer o frágil equilíbrio que existia entre Louis e Lestat.

Em suma, a presente dissertação de mestrado representa para mim uma superação de preconceitos que envolvem a academia e alguns professores, de forma que espero fazer diferença no mundo acadêmico, dando efetivas contribuições, uma vez que tão pouco se pesquisou e se escreveu sobre a relevância dos papéis e funções da pequena e demoníaca vampira Cláudia de *Entrevista com o Vampiro*. Enfim, esta dissertação é o resultado da minha teimosia, de muitos estudos, de orientações, de conselhos e sugestões. Foi um caminho praticamente solitário, mas que me proporcionou conhecimento, amadurecimento e a certeza de que mais aspectos podem ser realizados em uma pesquisa futura. Assim, desejo que ela sobreviva, se refine e se metamorfoseie como os vampiros, produzindo mais e mais sentidos em um futuro bem próximo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Simone Aparecida. ELEUTÉRIO, Fábio Palmeira. TEIXEIRA, Gustavo. **Caderno Didático de Língua e Literatura: Prosas**. Monte Carlos: UAB/UM, 2011.

AIDAR, José Luiz. MACIEL, Márcia. **O que é vampiro?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

ARGEL, Martha. NETO, Humberto Moura. **O vampiro antes de Drácula**. São Paulo: Aleph, 2008.

AUERBACH, Nina. **Our Vampires, Ourselves**. Chicago: U of Chicago P, 1995.

ASSIS, Vanessa da Conceição Davino de. **Entrevista Com o vampiro: do romance gótico ao filme de terror**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade do Estado da Bahia, 2007.

BEVILLE, Maria. **Gothic-postmodernism: voicing the terrors of postmodernity**. New York: Rodopi, 2009.

BONNICI, Thomas. **Teoria e Prática Literária Feminista: Conceitos e Tendências**. Maringá: EDUEM – Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2007.

\_\_\_\_\_. ZOLIN, Lúcia Osana, eds. **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. Maringá: EDUEM – Editora da Universidade de Maringá, 2009.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

BRANCO, Arturo. **As origens de Drácula: o homem, o vampiro, o mito**. São Paulo: Madras, 2012.

BRATLINGLER, Patrick. NAREMOR, James. **Modernity and Mass Culture**. Indiana: University Press, 1991.

BRIDA, Ana Cláudia. **O estilo gótico na literatura: estudo da obra “Drácula, o vampiro da noite” de Bram Stoker**. Monografia apresentada à Fundação Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, curso de Pós-Graduação *lato sensu* em Letras. Dourados –MS, 2007.

BROWNE, Ray Broadus. HOPPENSTAND, Gary. **The Gothic World of Anne Rice**. Ohio: Bowling Green State University, 1996.

BURGESS, Antony. **English Literature: a Survey for students**. Harlow: Longman, 1996.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.

BYRON, Glennis. PUNTER, David. **The Gothic**. Padstow: Blackwell, 2004.

CALADO, Ivanir. **Imperatriz no fim do mundo**: memórias dúbias de Amélia Lutchemberg. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mundo de Sombras**. Rio de Janeiro: Galera Record, 2007.

CARVALHO, Fernanda Souza. **Sexuality and gender in contemporary women's gothic fiction**: Angela carter's and Anne rice's vampires. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais de Belo Horizonte, 2009.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain, Eds. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.

COPATI, Guilherme Augusto Duarte. **Horror e paródia**: O gótico pós-moderno de Margaret Atwood. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, 2014.

\_\_\_\_\_. LA GUARDIA, Adelaine. **Paródia pós-moderna e rizoma**: o gótico em trânsito. Grau Zero: Revista de Crítica Cultural. Bahia, 2013.

COUTO Márcia Thereza. **Violência e saúde**: contribuições teóricas, metodológicas e éticas de estudos da violência contra a mulher. Rio de Janeiro: Saúde Pública, 2009.

CURRAN, Bob. **Vampiros**: um guia sobre as criaturas que espreitam a noite. Tradução: Rosalia Munhoz. São Paulo: Madras, 2008.

DOANE, Janice L. HODGES, Devon. Undoing Feminism in Anne's Rice's Vampire Chronicles. In: BRATLINGLER, Patrick. NAREMOR, James. **Modernity and Mass Culture**. Indiana: University Press, 1991

DUNFORD, Laura. **The child and the gothic body**: a study of abjection and nineteenth century influences in selected works of contemporary gothic children's literature. B.A: Carleton University, 2008.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI**: O minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FONSECA, Renan Reis. **Os quadrinhos em sua (sub) versão romântica**: amor e gênero na revista *O Idílio*, 1948-1950. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

GORDON, Joan. Veronica Hollinger. **Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture**. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HEILAND, Donna. **Gothic and gender: an introduction**. USA: Blackwell Publishing, 2004.

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in western culture. In: **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2013.

JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

LA GUARDIA, Adelaine. Mapeando os estudos culturais. In: **Fronteiras críticas, literárias e culturais**. São João del-Rei: PROMEL/UFSJ, 2005.

LECOUTEUX, Claude. **História dos vampiros: autópsia de um mito**. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

MAGALHÃES, Célia Maria. **Os monstros e a questão racial na narrativa pós-colonial brasileira**. Tese de doutoramento apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1997.

MANNA, Nuno. **A tessitura do fantástico: narrativa, saber moderno e crises do homem sério**. São Paulo: Intermeios, 2014.

MARTINHO, Cristina Maria Teixeira. **A fantasia gótica e seus actantes históricos**. Artigo apresentado em Mosaico – Revista multidisciplinar de Humanidades, Vassouras, v.1, n.1, pág. 43-57, jan/jun., 2010.

MATTOS, Mariana Rocha. **Manifestações de gênero na literatura gótica contemporânea**. Artigo apresentado à coordenação do curso de Letras para obtenção do grau de Licenciado em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade Estadual de Goiás. 2009.

MELLO, Camila. **A escrita gótica**. Rio de Janeiro: Cifefil, 2008.

MELTON, J. Gordon. **O livro dos Vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos**. São Paulo: Makron Books, 1995.

MEYER, Stephenie. **Crepúsculo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2005.

\_\_\_\_\_. **A breve segunda vida de Bree Tanner** – Uma história de Crepúsculo. Nova York: Little Brown and Company, 2010. Disponível em *PDF*.

MIURA, Ricardo Massato. **Clube de autores**, 2009. (Disponível em *e-book*).

MOERS, Ellen. Female gothic .In: **Literary women: the great writers**. New York: Oxford University Press, 1985.

MONTEIRO, Maria da Conceição. **Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa**. Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2004.

PEREIRA, Milena Gomes Coutinho. **Adultização da Infância e Infantilização do Adulto: Uma Análise Sobre Consumo, Identidade e Estilo de Vida na Década de 90**. 4º Encontro de GTs - Comunicon, realizado nos dias 08, 09 e 10 de outubro de 2014. PPGCOM ESPM, São Paulo.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Modernidade em ruínas. In: **Altas literaturas**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios na história**. Bauru: Edusc, 2005.

PUNTER, David. **The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day**. London: Longman, 1996.

RAMALHO, R. G. Abjeção em monstros de outrora e monstros da atualidade. In: **III Congresso de Letras da UERJ-SG (CLUERJ-SG)**, 2006, São Gonçalo. Anais do III CLUERJ-SG. São Gonçalo - RJ: Botelho Editora, 2006.

RICE, Anne O'Brien. **Entrevista com o vampiro: A história de Cláudia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com o vampiro**. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1976.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1993.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1996.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

SILVA, Francisco. **Enciclopédia de Guerra e revoluções: vol. I: 1909-1919: a época do imperialismo e da grande guerra (1914-1919)**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

SMITH, Andrew, WALLACE, Diana. (Orgs.). **The female gothic: new directions**. New York: Palgrave McMillan, 2009.

\_\_\_\_\_. **The female gothic: then and now**. Manchester, 2004.

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

SPOONER, Catherine. **Contemporary Gothic**. London: Reaktion Books Ltd., 2006.

STOKER, Bram. **Drácula: o homem da noite**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

VAN ELFEREN, Isabella. **Nostalgia or perversion: gothic rewriting from the eighteenth century until the present day**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **Dez lições sobre o Romance Inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VIDAL, Ariovaldo José. Apresentação. In: **O Castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WILLIAMS, Anne. Why are vampires afraid of garlic? Dracula. In: **Art of darkness: a poetics of gothic**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

YAZBEK, André Constantino. **10 lições sobre Foucault**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

### REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA *ONLINE*

A dama pálida. Disponível em: <http://trasteoshipertextuales.blogspot.com.br/2013/03/ladama-palida-alejandro-dumas-hijo.html>. Acesso em 27/10/2015.

A era Vitoriana. Disponível em <http://www.estudopratico.com.br/era-vitoriana/>. Acesso em 02/03/2016.

A noiva de Corinto. Disponível em: <http://www.carcasse.com/letras/obra.php?obra=71>. Acesso em 11/10/2015

Ann Radcliff. Disponível em: <http://escritorasinglesas.com/ann-radcliffe/>. Acesso em 03/04/2016.

Dez fatos curiosos sobre Buffy: a caça-vampiros. Disponível em <http://popseries.com.br/2014/07/01/dez-fatos-curiosos-sobre-buffy-a-caca-vampiros/>. Acesso em 15/01/2016.

Filonea, a noiva de Anfípolis. Disponível em: [http://www.arries.es/la\\_cripta/casos/filonea.html](http://www.arries.es/la_cripta/casos/filonea.html). Acesso em 11/02/2015.



<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-3075/>. Os Garotos Perdidos. Acesso em 11/10/2015

Iced Earth- Discografia comentada. Disponível em:

Nosferatu – Uma sinfonia do horror. Disponível em: <http://www.telacritica.org/nosferatu.htm>. Acesso em 15/01/2016.

OLIVEIRA, Luiz M. S. Scientificism and Knowledge Acquisition Leading to Annihilation and Death in Mary Wollstonecraft Shelley's Frankenstein. In: **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades da UNIGRANRIO**. Duque de Caxias/RJ, Volume III, Número XI, 2004. Acesso: 20/08/2016. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/460/451>.

Os 100 Melhores Filmes de Vampiros da História. Disponível em: <http://pipocaenanquim.com.br/cinema/os-100-melhores-filmes-de-vampiros-da-historia/>. Acesso em 29/11/15.

Penny Dreadful. Disponível em <http://www.sho.com/sho/penny-dreadful/home>. Acesso em 01/02/2016.

SANTOS, Camila de Mello. Gótico: O vampiro da Literatura. In: Revista Vozes em diálogo. (CEH/UERJ) - nº1, Rio de Janeiro, jan-jun/2008. Disponível em: [www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/vozesemdialogo/index](http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/vozesemdialogo/index)

SCHAFFER, Jon. Dracula. In: Iced Earth. **Horror show**. Florida: Century Media, 2001. CD. Faixa 10.

Storyteller – A game about building stories. Disponível em: <http://www.storyteller-game.com/>. Acesso em 02/01/2016.

True Blood. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/series/serie-3675/>. Acesso em 12/03/2016.

Turma do Penadinho. Disponível em: [http://pt-br.monica.wikia.com/wiki/Categoria:Turma\\_do\\_Penadinho](http://pt-br.monica.wikia.com/wiki/Categoria:Turma_do_Penadinho). Acesso em 27/10/2015.

Vampiro: A Máscara volta das cinzas em 2016. Disponível em <http://judao.com.br/vampiro-mascara-volta-das-cinzas-em-2016/>. Acesso em: 01/01/2016.

<http://warriorsofthetalhorde.blogspot.com.br/2010/01/iced-earth-discografia.html>. Acesso em 10/02/2017.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA FÍLMICA

ENTREVISTA com o vampiro. Direção: Neil Jordan. EUA: Warner Brothers, c1994. 1 DVD (122 min), widescreen, color. Título original: Interview with the Vampire: the vampire chronicles.